

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

**Приемы передачи комического
при переводе произведений П.Г. Вудхауза и О. Генри**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:
Буторина Наталья
Андреевна,
обучающаяся БЛ-41z
группы

подпись

Руководитель:
Шехтман Наталия
Георгиевна,
канд. филол. наук, доцент

подпись

Екатеринбург 2018

Содержание

Введение	3
Глава 1. Теоретические основы воссоздания комического в переводе.....	6
1.1. Комическое в художественной литературе	6
1.2. Приемы и средства создания комического	11
1.3. Способы и приемы перевода	21
1.4. Специфика перевода художественного текста. Особенности перевода комического	28
Глава 2. Анализ воссоздания комического в переводе произведений П.Г. Вудхауза и О. Генри.....	34
2.1. Переводы произведений П.Г. Вудхауза	34
2.1.1. Перевод метафор и образных сравнений.....	35
2.1.2. Перевод средств, основанных на преуменьшении и преувеличении	40
2.1.3. Перевод средств, основанных на повторе	45
2.1.4. Перевод каламбуров и игры слов.....	50
2.2. Переводы произведений О. Генри	55
2.2.1. Перевод зевгмы	56
2.2.2. Перевод окказионализмов	61
2.2.3. Перевод юмора, основанного на аллюзиях и реалиях	65
2.2.4. Перевод каламбуров и игры слов.....	70
Заключение	78
Библиографический список	81

Введение

Настоящая работа посвящена исследованию приемов создания комического на английском языке и приемов, используемых переводчиками для передачи комического с английского языка на русский, на примере произведений П.Г. Вудхауза и О. Генри.

Актуальность темы исследования обусловлена следующими факторами. Во-первых, элементы комического присутствуют во всех сферах жизни людей, как в художественных произведениях, так и в публицистике, ораторских выступлениях, а также научных текстах и повседневном общении. Таким образом, изучение способов передачи комического с английского языка на русский может способствовать успешной межкультурной коммуникации. Во-вторых, перевод комического значительно затруднен многообразием его форм и проявлений, национальным характером и необходимостью творческого, индивидуального подхода. Несмотря на то, что изучение комического велось в течение долгого времени различными науками, в настоящий момент не существует готовых решений для переводчиков, что обуславливает необходимость продолжения поиска определенных закономерностей в выборе стратегий и приемов при переводе.

Объектом данного исследования являются стратегии и приемы передачи комического с английского языка на русский в художественном переводе.

Предметом исследования являются языковые средства создания комического в произведениях П. Г. Вудхауза и О. Генри на языке оригинала и их переводах на русский язык.

Цель данной работы – выявить особенности перевода различных языковых средств создания комического с английского языка на русский в художественном тексте.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Дать определение понятия комического в художественной литературе и рассмотреть его основные формы;
2. Изучить приемы и средства комического;
3. Рассмотреть специфику перевода юмористических произведений;
4. Отметить основные различия между комическим в американской и английской литературе;
5. Рассмотреть способы и приемы перевода разных языковых средств создания комического с английского языка на русский;
6. Выявить существующие закономерности при передаче определенных языковых средств создания комического при переводе с английского языка на русский.

В работе были использованы такие **методы исследования**, как сравнительный, компонентный, типологический, трансформационный анализ. Отбор языковых средств комического осуществлялся с использованием метода сплошной выборки. При обобщении, систематизации и интерпретации материала применялся описательный метод.

Материалом исследования послужили англоязычные художественные произведения Пэлама Грэнвила Вудхауза и О. Генри и их переводы на русский язык:

- «The Inimitable Jeeves» («Этот неподражаемый Дживс» пер. А. Балясникова)
- «Very Good, Jeeves» («Посоветуйтесь с Дживсом!», пер. И. Шевченко)
- «Much Obligated, Jeeves» («Тысяча благодарностей, Дживс» пер. Л.Мотылевой и Л.Мотылева)
- «The Gentle Grafters» («Благородный жулик», пер. К. Чуковского, М. Беккер)
- «The Whirligigs» («Коловращение», пер. И. Гуровой, В. Азова, В. Муравьева, Л. Каневского, О. Холмской, Т. Озерской, Н. Дарузес)

- «Strictly Business» («Деловые люди», пер. И. Бернштейн, В. Азова, Е. Калашниковой, М. Кан, Л. Беспаловой, Н. Галь)

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы в теоретических исследованиях по проблемам лингвистического анализа художественного текста и теории перевода.

Практическая значимость работы связана с возможностью использования материалов исследования в практике преподавания иностранного языка, при подготовке специалистов по теории и практике художественного перевода, а также при написании студентами-филологами и лингвистами курсовых работ.

Новизна выбранной нами темы состоит в том, что способы и приемы перевода средств художественной выразительности анализируются с точки зрения передачи комического.

Структура и объем работы. В соответствии с целями и задачами исследования работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. Текст работы составляет 85 страниц. Библиографический список насчитывает 61 наименование на русском и английском языках.

Глава 1. Теоретические основы воссоздания комического в переводе

Перевод комических произведений является особо сложной задачей, так как помимо особенностей, присущих любому художественному произведению, они обладают рядом других особенностей, влияющих на выбор стратегии переводчика, а также способов приемов их передачи на другой язык. Поэтому представляется необходимым сначала рассмотреть само понятие комического, его основные теории, какие формы комического существуют в художественной литературе, а также приемы и средства, используемые для создания комического эффекта. Затем мы рассмотрим переводческие приемы и то, каким именно образом они могут использоваться для перевода комического. И, наконец, мы рассмотрим особенности комических произведений, выделяющие их из других жанров художественной литературы, которые необходимо учитывать при переводе.

1.1. Комическое в художественной литературе

Тема комического уже долгое время была объектом исследования множества гуманитарных наук, таких как философия, лингвистика, психология, эстетика и других. Вопрос о том, чем же является комическое, еще в древности привлек к себе внимание философов. В IV веке до н.э. Аристотель назвал «внутреннюю несообразность» причиной комического характера явлений. [Трач 2007: 175]

За два тысячелетия было создано бесчисленное множество концепций комического, из которых особо можно выделить три теории, являются результатом исследований в области философии и психологии [Mihalcea 2007: 412-413]:

1. Теория несоответствия, согласно которой комизм обусловлен смешением двух несовместимых возможных интерпретаций в одном

высказывании, сторонниками которой были Аристотель, который обнаружил, что контраст между ожидаемым и фактическим результатом часто является источником смеха, и Шопенгауэр, который придавал особое значение элементу неожиданности, предполагая, что «чем сильнее и неожиданнее [...] несоответствие, тем более бурным будет смех». [Там же]

2. Теория превосходства, согласно которой юмор является формой выражения превосходства одного человека над другим. Как предположил Гоббс, смех – это «ничто иное как неожиданный триумф», вызванный чувством превосходства по отношению к другим или к самому себе в прошлом. Эта теория тесно связана с так называемой «теорией неполноценности». Несмотря на то, что эти две теории чаще всего рассматривались как диаметрально противоположные, на самом деле они тесно связаны друг с другом, поскольку можно утверждать, что смех вызывает наше чувство превосходства по отношению к другим или самим себе в прошлом, что равносильно чувству неполноценности, ощущаемому другими или самими собой в прошлом. [Там же]

3. Теория высвобождения, согласно которой юмор является формой обхода определенных цензоров, препятствующим «запретным мыслям». Избегание этих цензоров приводит к высвобождению энергии, подавленной ими, и, следовательно, к чувству освобождения. Одними из основных сторонников теории высвобождения являлись Фрейд, который проводит связь между шутками и бессознательным, и Спенсер, предположивший, что смех является формой «нервной энергии». [Там же]

Как отмечает Б. Дземидок, в своей книге «О комическом», «ни одному из <...> исследователей <...> не удалось создать универсального и исчерпывающего определения». [Дземидок 1974: 50]

Дземидок объединяет все существующие теории в группы:

1. Теория негативного качества (превосходство субъекта над комическим предметом);

2. Теория деградации («Поводом к смешливости является принижение какой-нибудь значительной особы»);
3. Теория контраста (причина смеха в несоответствии ожидаемому);
4. Теория противоречия;
5. Теория отклонения от нормы (комично явление, отходящее от нормы и нецелесообразно и нелепо разросшееся);
6. Теории смешанного типа (не один, а несколько мотивов, объясняющих сущность комического). [Там же: 11]

Анализируя различные концепции комического, Б. Дземидок делает вывод, что наиболее всеобщей теоретической идеей является «отклонение от нормы». Расхождение объективных свойств предмета и его «нормы», имеющейся в нашем сознании, и является предпосылкой комического. [Борев 1970: 5] Комментируя выводы Б. Дземидока, Ю. Борев подводит итог, что «комическое является результатом контраста, противоречия: безобразного – прекрасному, ничтожного – возвышенному, нелепого – рассудительному, ничтожного – великому, мнимого – истинному». [Там же: 43]

Но «отклонение от нормы» не единственный признак комического. Дземидок формулирует еще одно условие: это отклонение от нормы «не угрожает личной безопасности познающего субъекта, не вызывает страха. Это не означает, однако, что явления вредные, опасные или даже макабрические не могут быть предметом комического творчества» [Дземидок 1974: 56]. В. Санников также отмечает, что неприятие может вызвать не только смех над чем-то, угрожающим личной безопасности, но и вышучивание чего-то дорогого, близкого [Санников 2002: 17]

Понятия «комическое» и «смешное» не тождественны, несмотря на то, что значения этих слов близки. Но есть и различия: например, неуверенные движения щенка могут быть смешными (и забавными), но не комическими. [Кошелев 2007: 265] «Комическое – смешно, но не все смешное комично. <...> Смешное шире комического. Комическое – прекрасная сестра

смешного». [Борев 1970: 10-11] Борев отмечает, что граница между смешным и комическим подвижна: одно и то же явление в одних обстоятельствах может быть смешным, а в других – комичным. [Там же: 14] Обстоятельства, обостряющие «отклонение от нормы», придают смеху комедийный характер. Когда в результате ошибки, отклонении от нормы, возникает второй, дополнительный смысл, который контрастирует с первым, смешное становится комическим. [Санников 2002: 20]

Однако отождествление смешного и комического достаточно справедливо для художественной литературы. Автор произведения производит определенную обработку жизненного материала, создавая именно ту ситуацию, в которой смешное станет комическим. [Борев 1970: 197]

Таким образом, комическое в художественной литературе – это намеренно создаваемое автором «отклонение от нормы», которое приводит к возникновению двух содержательных планов, нацелено на какое-либо явление и ни для кого в данный момент не опасно. Реакцией на комическое является смех.

Наличие у комического одновременно двух смыслов приводит к тому, что комические произведения всегда оставляют на долю читателя активную мыслительную работу. В отличие от трагедии или героической поэмы комедия не выговаривает идеал «прямо и положительно», а подразумевает его как нечто противоположное тому, что изображается. [Там же: 31]

Формы комического достаточно сложно классифицировать из-за многочисленности аспектов комического и разнообразия его феноменов. [Дземидок 1974: 63] Однако большинство современных лингвистов основными формами комического считают юмор и сатиру. [Трач 2007: 176] Борев называет юмор и сатиру «полюсами смеха, между которыми целый мир оттенков комического». [Борев 1970: 79]

В основе и юмора и сатиры лежит особая комедийное отношение к действительности: комедийное отношение. Однако оно не однородно. [Там

же: 79] В юморе отношение к осмеиваемому предмету сочувственное, снисходительное, глубокое, серьезное, в сатире же – обличительное, жесткое. [Трач 2007: 176-177] Обязательным следствием как юмористического, так и сатирического творчества является смех, но его природа и смысл принципиально отличаются. [Там же: 179]

Юмор – очень сложная по оттенкам форма комического. В нем серьезное высказывается с усмешкой; в незначительном и даже ничтожном всегда просматривается важное и глубокое. Юмористический смех лишь подчеркивает несовершенство отражаемого жизненного явления. Сатира беспощадно осмеивает несовершенство мира и человеческие пороки. Сатире свойственны сознательное заострение жизненных проблем, резкое нарушение пропорций в изображаемых явлениях. Юмор – носитель примирения, сатира же является выражением борьбы. [Там же: 177-178]

Иногда к видам комического относят также гротеск, иронию, карикатуру, пародию и т.д., но более уместно рассматривать их как приемы комического, так как они в одинаковой степени служат сатире и юмору.

Далее в нашей работе мы сосредоточимся на юморе, так как согласно многим исследователям, английской и американской литературе больше свойствен именно юмор. Одной из характерных черт английского смеха является весьма явственно ощущаемая симпатия к объекту осмеяния. Ему чужды прицельные циничные выпады и сухая мизантропия. [Сычев 2003: 132] Пропп также отмечает, что английский смех отличается добродушной – и иногда едкой – насмешкой. [Пропп 1976: 18] Американская традиция комического, с одной стороны, продолжает английскую, а с другой – резко отличается от нее. Шумный, бесшабашный, открытый, американский юмор был средством разрядки обстановки, отвлечения от опасной и непредсказуемой жизни на границах цивилизованного мира. [Сычев 2003: 146]

Также стоит отметить, что слово «юмор», хоть и происходит от латинского «humor», в русский язык пришло именно из английского.

[Кузнецов 2000: 1529] И в современном английском языке именно слово «юмор» часто используется как обобщающее понятие, включающее в себя все комическое. [Ermida 2008: 3-4]

1.2. Приемы и средства создания комического

В юмористических произведениях любых жанров для создания комического эффекта автору необходимо использовать определенные приемы и средства. Классификация этих приемов и средств крайне сложна, так как они весьма разнообразны и зачастую представляют собой явления разных порядков. Мы не будем пытаться создать собственную классификацию. Отметим лишь некоторые наблюдения разных теоретиков комического.

Б. Дземидок в своей книге «О комическом» отмечает пять основных групп **приемов**:

1) Видоизменение и деформация явлений

Преувеличение или преуменьшение превращают свой объект в явление, отклоняющееся от нормы, соответственно, делая его комическим. Техника преувеличения (или преуменьшения) лежит в основе таких приемов как окарикатуривание, пародирование, гротеск. [Дземидок 1974: 66-71]

2) Неожиданные эффекты и поразительные сопоставления

Комизм может заключаться в неожиданном сюжетном ходе или повороте мысли. В некоторых случаях неожиданность может состоять в отсутствии неожиданности. Комический эффект создается и в случае сопоставления явлений различных или даже взаимоисключающих друг друга, когда в результате этого сопоставления может обнаружиться поразительное сходство между нелепым и тем, что считается нормой, абсурдными и будничными ситуациями. [Там же: 72-76]

3) Несоразмерность в отношениях и связях между явлениями

Комическими могут быть анахронизмы из области нравов, воззрений, языка, образа мышления и т. п. Приемом, создающим комический эффект, может быть смешением черт разных эпох. [Там же: 76]

4) Мнимое объединение абсолютно разнородных явлений

Одним из наиболее сильных и выразительных приемов комического является объединение явлений разных сфер, различных художественных методов. Комический эффект может создаваться с помощью ситуаций, при которых поведение героя не соответствует обстоятельствам, внешний вид – поведению, мнение о себе – фактической значимости, теория – практике. Комическими являются и высказывания, где скрытая суть служит отрицанием буквального смысла, мнимое одобрение или похвала является завуалированным порицанием или упреком. [Там же: 76-83]

5) Создание явлений, которые по существу или по видимости отклоняются от логической или праксеологической нормы

Комический эффект производят сюжеты, в которых происходит исполнение работы явно бесцельной, для достижения цели выбирается неподходящее средство, явно простая задача излишне усложняется. Также используются разнообразные нарушения логических норм с целью вызвать комический эффект: ошибки в умозаключениях и неверные ассоциации, отсутствие логической связи между предложениями и частями предложений, неожиданные вставки и повороты темы, странности в конструкции фразы, неверное употребление слов, парадоксальные высказывания и т. д. [Там же: 84-88]

Возможно узкое и широкое понимание термина **«средства комического»**. В широком смысле средствами комического может считаться все, что способствует созданию комического эффекта. Однако под **«средствами комического»** в художественном произведении обычно подразумеваются языковые средства. В.Я. Пропп отмечает, что «если любую комедию пересказать «своими словами», она не покажется смешной». Таким

образом, в словесном искусстве язык – не оболочка, а составляет одно целое со всем произведением. [Пропп 1976: 173]

Язык представляет собой богатейший арсенал комических средств. Языковые средства создания комического весьма разнообразны и включают в себя тропы, стилистические фигуры и так называемые «особые средства»: иронию, игру слов, «говорящие» имена и каламбуры. Мы кратко рассмотрим некоторые из них.

Метафора (перенос значения) – троп, состоящий в употреблении слов и выражений в переносном смысле на основании сходства, аналогии и т. п. [Ахманова 1969: 231-232] Комический эффект может создаваться, когда образ, заключающийся в метафоре, резко противопоставляется контексту, включает в себе преувеличение или преуменьшение. Комический эффект часто создается с помощью **стертых («мертвых») метафор**, когда в неожиданном контексте они теряют свое метафорическое значение и на первый план выходит значение буквальное. [Ermida 2008: 68] Также как средство создания комического эффекта могут использоваться **смешанные (ломанные) метафоры**, содержащие в себе элементы нескольких метафор, буквальное значение которых логически несовместимы. [Ross 1998: 35]

Пример: *I, however, would willingly have avoided the tête-à-tête, for my trained senses told me that she was in one of her tempers, and when this happens the instinct of all but the hardiest is to climb a tree and pull it up after them.* [Much Obligated, Jeeves; гл.12]

Одним из видов метафоры является **олицетворение** (персонификация) – приписывание личных свойств или характера к неодушевленным объектам или абстрактным понятиям. [Знаменская 2006: 211]. Комический эффект с помощью олицетворения может создаваться в тех случаях, когда какому-либо абстрактному понятию, ассоциирующимся с чем-то возвышенным, великим, приписываются свойства или поведение мелочные, «низкие», не соответствующие устойчивому образу.

Пример: *It was one of those heavy, sultry afternoons when Nature seems to be saying to itself 'Now shall I or shall I not scare the pants off these people with a hell of a thunderstorm?' <...> [Much Obliged, Jeeves; гл.5]*

Также олицетворение обладает большим комическим потенциалом в сочетании с приемом овеществления людей и распространенного сравнения их с животными, птицами, насекомыми и неодушевленными предметами, что по своей природе родственно окарикатуриванию. [Борев 1970: 224]

Пример: *The town seemed to be called Floresville, and Nature had not contaminated it with many railroads, fleas or Eastern tourists.* [The Gentle Grafter; The Chair Of Philanthromathematics]

Образное сравнение - фигура речи, состоящая в уподоблении одного предмета другому, у которого предполагается наличие признака, общего с первым. [Ахманова 1969: 450] Если образ, заключающийся в сравнении, крайне неожиданный, противоречивый или двусмысленный, это приводит к созданию комического эффекта. [Ross 1998: 34]

Пример: *"Mr. Hart," said she, "I believe your sketch is going to win out. That Grimes part fits me like a shrinkable flannel after its first trip to a handless hand laundry. I can make it stand out like the colonel of the Forty-fourth Regiment at a Little Mothers' Bazaar.* [Strictly Business; Strictly Business]

Для создания комического эффекта также может использоваться **метонимия** – троп, основанный на ассоциации по смежности: вместо названия одного предмета употребляется название другого, связанного с первым постоянной внутренней или внешней связью (между местом и людьми, которые в нем находятся, между процессом и его результатом и т.д.). Одной из разновидностей метонимии является **синекдоха** – замена одного названия другим по признаку партитивного количественного отношения между ними (название целого заменяется названием его части). [Арнольд 2010: 127]. Метонимия широко используется для создания игры слов, например, в тех случаях, когда контекст актуализирует буквальное

значение, таким образом, создавая контраст или противоречие с переносным значением.

Пример: “*Me,*” said a *white-aproned voice* in the rear. [The Whirligigs; The Song And The Sergeant]

Сознательное преувеличение или преуменьшение, лежащие в основе приема деформации явлений, являются мощными средствами комического. В языке они выражаются с помощью гиперболы, литоты и мейозиса.

Гипербола – фигура речи, состоящая в заведомом преувеличении, усиливающем выразительность, придающем высказываемому эмфатический характер. [Ахманова 1969: 99] Гипербола часто сочетается с другими стилистическими приемами, придавая им соответствующую окраску: гиперболические сравнения, метафоры и т. д. Изображаемый характер или ситуация также могут быть гиперболическими.

Литота – троп, состоящий в употреблении антонима с отрицанием, как средство риторического «умаления». [Там же: 220] **Мейозис** – фигура речи, состоящая в заведомом преуменьшении степени или свойства чего-либо. [Там же: 226] Преуменьшение является одним из главных средств создания комического эффекта в англоязычном юморе и используется в других фигурах речи (например, иронии). Особенно ярко комический потенциал преуменьшения реализуется в сочетании с преувеличением.

Пример: *I know that London is a biggish city, but, believe me, it isn't half big enough for any fellow to live in with Aunt Agatha when she's after him with the old hatchet.* [The Inimitable Jeeves; гл.9]

Одним из самых распространенных способов создания комического эффекта является **повтор** – фигура речи, состоящая в повторении звуков, слов, выражений и т.д. в известной последовательности. [Там же: 327] Термин «повтор» охватывает множество разных художественных средств, в основе которых лежит повторение каких-либо элементов. Он может быть звуковым, морфемным, лексическим, фразовым, синтаксическим, образным (повторы мотивов, ситуаций) и т.д. Повтор обладает широкими

возможностями создания комического эффекта в тех случаях, когда используется неожиданно (читатель не ждет в данный момент повтора). [Трач 2007: 183-184] Комический эффект может создаваться и с помощью неожиданного отсутствия повторяющегося ранее элемента.

Пример: *'Yes, yes, yes! I've lost my pearls.'*

'Pearls? Pearls? Pearls?' I said. [The Inimitable Jeeves; гл.4]

Для создания комического эффекта повтор может использоваться в сочетании с многозначностью слова или выражения, приближаясь по своей стилистической функции к игре слов. [Арнольд 2010: 178].

Примеры: *Oh, I don't know, you know, don't you know!*' I said. [The Inimitable Jeeves; гл.9]

Одной из разновидностей повтора является **плеоназм** – дублирование некоторого элемента смысла; наличие нескольких языковых форм, выражающих одно и то же значение, в пределах законченного отрезка речи или текста, а также само языковое выражение, в котором имеется подобное дублирование. [Трач 2007: 184]

Пример: *'How?'* I said. *'Because she jolly well stole them. Pinched them! Swiped them! Because that's how she makes her living, dash it – palling up to unsuspecting people in hotels and sneaking their jewellery.* [The Inimitable Jeeves; гл.4]

Для создания комического эффекта также широко используются выразительные средства, в основе которых лежит некое нарушение, неправильность.

Зевгма (также называемая **силлепсисом** или **семантическим силлепсисом**) – фигура речи, при которой наблюдается нарушение семантической однородности или семантического согласования в цепочке однородных членов предложения или целых предложений, создающее комический эффект, основанный на эффекте обманутого ожидания. [https://stilistics.academic.ru/228/зевгма]

Пример: *Behind one end of the bar sits Jefferson Peters, octopus, with a sixshooter on each side of him, ready to make change or corpses as the case may be.* [The Gentle Grafter; The Octopus Marooned]

Оксюморон – фигура речи, состоящая в соединении двух антонимических понятий (двух слов, противоречащих друг другу по смыслу). [Ахманова 1969: 286] Столкновение двух несовместимых понятий привлекает внимание к противоречию, вызывает неожиданные ассоциации.

Пример: *“If you ever lose your mind, Billy, and get too old to do honest swindling among grown men, go to New York.”* [Strictly Business; Babes In The Jungle]

Комический эффект может создаваться и с помощью **стилистической окраски** – экспрессивных свойств лингвистического средства, накладывающиеся на его основное, или предметно-логическое, значение. [Там же: 285] Часто обыгрывается несоответствие между формой и содержанием: «низкое» содержание и «высокий» (в частности, «библейский») стиль или, наоборот, «высокое» содержание и разговорная или даже просторечная манера повествования. [Санников 2002: 459]

Пример: *I didn't want to run any risk of coming early and finding myself shoved into a seat in one of the front rows where I wouldn't be able to execute a quiet sneak into the open air half-way through the proceedings, if the occasion seemed to demand it.* [The Inimitable Jeeves; гл.15]

Стилистические возможности языка в юмористических произведениях часто используются в виде **столкновения** в одном тексте элементов разного стиля, смешение регистров и стилей речи. И чем больше межстилевые различия, тем сильнее комический эффект. Своего максимума он достигает при столкновении высокопарных или сугубо научных выражений с выражениями просторечными или диалектными. [Там же: 466]

Пример: *My experience is that the less you want a fellow, the more punctual he's bound to be, and I had had a vision of the old lad pacing the rug in my sitting-*

room, saying 'He cometh not!' and generally hotting up. [The Inimitable Jeeves; гл.7]

Отступление от нейтральной речи может выражаться и в использовании **эвфемизма** – слова или словосочетания, употребляющегося вместо наименований прямых и более точных, но признаваемых в условиях общения неприличными или грубыми. Комедийный эффект может создаваться с помощью гиперболизации эвфемизма (когда замена производится там, где в ней нет необходимости) или же в его неуместности, индивидуальности. [Там же: 462]

Пример: *There was a dispute – about nothing that matters – and the five-fingered words were passed <...>*. [The Whirligigs; The World And The Door]

Для создания комического эффекта могут использоваться и **имена собственные** (например, фамилии и прозвища), с помощью которых автор либо намекает на свойства изображаемых им героев, либо создает контраст имени, говорящем о каких-то положительных качествах, и отрицательного характера персонажа или наоборот. [Пропп 1976: 104-107] Имена могут и не быть значимыми сами по себе, но играть роль в создании комического эффекта, например, в каламбуре.

Пример: *... and started to sing that song of George Thingummy's out of Cuddle Up!* [The Inimitable Jeeves; гл.15]

Для англоязычных художественных произведений характерно использование различной игры слов: авторских окказионализмов, каламбуров, аллюзий.

В английском языке множество средств для создания новых слов, что часто используется для повышения экспрессивности и создания комического эффекта. Неуместное творческое словообразование создает комический эффект своей новизной, необычностью. Результатом его становятся **окказионализмы** – индивидуально-авторские слова, созданные писателем в соответствии с законами словообразования языка, по тем моделям, которые в нем существуют. [https://literary_criticism.academic.ru/221/окказионализмы]

Пример: *When I regained intellectualness I found myself walking into an unidentified town on the A., T. & S. F. railroad.* [The Gentle Grafters; The Man Higher Up]

Особым комическим средством является **каламбур** – шутка, основанная на смысловом объединении в одном контексте либо разных значений одного слова, либо разных слов или словосочетаний, тождественных или сходных по звучанию, либо псевдо-синонимов, либо псевдо-антонимов. [Санников 1995: 57] Комический эффект в каламбуре создается при столкновении или, напротив, неожиданном объединении двух несовместимых значений в одной фонетической (графической) форме. [Влахов, Флорин 1980: 289-290]

Формальные приемы создания каламбура очень разнообразны. К ним относятся различные созвучия, полные и частичные омонимы, паронимы и такие языковые феномены, как полисемия и видоизменение устойчивых лексических оборотов. [Виноградов 2001: 199]

Каламбур состоит из двух частей, одна из которых представлена словом или сочетанием слов, а вторая – словом, сочетанием слов или контекстом (эксплицитным или имплицитным). Эти части связаны, с одной стороны, общностью формы, а с другой – различием или противопоставлением в значении, на котором и строится комедийный эффект. Отношения между частями основаны либо на эффекте «обманутого ожидания», либо на эффекте «комического шока». [Санников 1995: 59]

Пример: '<...> I say, Bertie, old man,' said Bingo, '<...> I see daylight.' 'Well, it's getting on for three in the morning.' [The Inimitable Jeeves, гл.15]

Чрезвычайно распространено цитирование широко известных текстов, зачастую неточное. Постановка их в новом контексте кардинально меняет их смысл и производит комический эффект. В широком смысле цитация включает в себя **аллюзию** – ссылки на эпизоды, имена, названия и т.д. мифологического, исторического или собственно литературного характера. При цитации обращение с первоисточником может быть достаточно вольным

(это может даже обеспечить дополнительный комический эффект).
[Санников 2002: 475-477]

Пример: *As Shakespeare says, if you're going to do a thing you might just as well pop right at it and get it over*¹. [Very Good, Jeeves; гл.3]

В ряду других средств создания комического особняком стоит **ирония** – употребление слова или выражения в смысле обратном буквальному с целью тонкой или скрытой насмешки. [Ахманова 1969: 185] Оценка иронии и ее восприятие как комического зависит в большей мере от способа и ситуации ее употребления и от того, на кого она направлена. Истинный смысл иронического высказывания часто формируется из коннотаций, недоговоренностей, метафор, при этом неимоверно возрастает роль широкого контекста. Еще одной особенностью иронии является тот факт, что для своей реализации в тексте она может использовать и другие языковые средства комизма. [Воробьева 2007: 202-203]

Чрезвычайно интересный усложненный случай представляет собой возможная только в художественных текстах авторская метаирония. Повествование строится таким образом, что речь непосредственно говорящего героя художественного произведения не является иронической с его точки зрения, однако высказывание, ситуация и контекст строятся автором таким образом, чтобы была ясна «неистинность», аномальность в том или ином отношении этого. [Шатуновский 2007: 363]

Пример: *'You must meet old Rowbotham, Bertie. A delightful chap. Wants to massacre the bourgeoisie, sack Park Lane and disembowel the hereditary aristocracy.'* [The Inimitable Jeeves, гл.11]

Подводя итог, можно отметить, что любые выразительные средства, существующие в языке, обладают потенциалом создания комического эффекта, если их использование ведет к наличию какого-либо противоречия,

¹ Данный отрывок является пересказом цитаты У. Шекспира «If it were done when 'tis done, then 'twere well it were done quickly» («Макбет», Акт I, сцена 7).

контраста ожидаемого и неожиданного, реального и мнимого, «высокого» и «низкого» и т.д.

1.3. Способы и приемы перевода

Для передачи всего многообразия комических средств в художественном произведении переводчик пользуется разными способами и приемами перевода. Выбор этих способов и приемов зависит не только от средств, использованных автором в оригинале, но и от комического потенциала этих средств, а также от того, какие языковых средства комического характерны для ПЯ.

Транслитерация и транскрипция. При транслитерации передается средствами ПЯ графическая форма (буквенный состав) слова ИЯ, а при транскрипции – его звуковая форма. [Бархударов 1975: 97] Однако, строгое разграничение транскрипции и транслитерации проводится редко; обычно имеет место сочетание обоих приемов. [Там же: 177] Эти приемы применяются для передачи имен собственных, названий и т.д.

При переводе юмористического текста транслитерация и транскрипция могут использоваться для передачи тех имен, в которых назывная функция все же преобладает над коммуникативной (план выражения заслоняет план содержания). [Влахов, Флорин 1980: 216] Между прозвищами и другими говорящими именами нет качественной разницы: их смысл выявляет только контекст, и только при таком осмыслении переводчик обязан довести до сознания своего читателя их внутреннее содержание. [Там же: 219] Стремление переводчика осмысливать все «говорящие» имена не будет оправданным, если они не имеют подчеркнутой опоры в тексте. [Там же: 218]

Калькирование. Этот прием заключается в передаче безэквивалентной лексики ИЯ при помощи замены ее составных частей – морфем или слов (в случае устойчивых словосочетаний) их прямыми лексическими соответствиями в ПЯ. [Бархударов 1975: 99]

При переводе юмористических произведений этот прием характерен не для передачи значений слов-реалий, а при воссоздании индивидуально-авторских окказионализмов. [Виноградов 2001: 118-120] К калькированию прибегают и при переводе фразеологических единиц, когда необходимо сохранить не только их смысл, но и их образно-смысловую основу. [Там же: 118-120] В художественной речи фразеологизмы могут подвергаться так называемому «разложению», то есть деформации, видоизменению в определенных индивидуально-авторских целях. [Там же: 194-195]

Также калькирование может применяться при передаче каламбура. Теоретически при переводе каламбура идеалом можно считать кальку – копирование содержания и формы соответствующей трансформированной единицы, т. е. в принципе прием, которым воспользовался автор подлинника. [Влахов, Флорин 1980: 310]

Описательный перевод (экспликация). Этот прием заключается в раскрытии значения лексической единицы ИЯ при помощи развернутых словосочетаний, раскрывающих существенные признаки обозначаемого данной лексической единицей явления, т.е. дающих более или менее полное объяснение или определение этого значения на ПЯ. [Бархударов 1975: 99-100] С помощью экспликации можно передать значение любого безэквивалентного слова в оригинале. Недостатком описательного перевода является его громоздкость и многословность. [Комиссаров 1990: 185]

При переводе юмористических произведений этот прием может использоваться для передачи авторских окказионализмов. Индивидуально-авторское словотворчество составляет важную особенность художественной речи автора. Однако, далеко не всегда переводчик может создать новое слово на ПЯ, прибегая, в таком случае, к более или менее удачным описательным эквивалентам. [Виноградов 2001: 122-124]

Приближенный перевод (перевод при помощи «аналога») заключается в подыскании ближайшего по значению соответствия в ПЯ для

лексической единицы ИЯ, не имеющей в ПЯ точных соответствий. [Бархударов 1975: 101]

Этот прием иногда используется для перевода значимых имен собственных. Такие имена содержат в себе характеристику определенных свойств и качеств персонажей; поэтому отказ от передачи, хотя бы приблизительной, значения этих имен приводит к потере информации, содержащейся в тексте на ИЯ. [Там же: 139-140]

Воссоздавая значимые имена, переводчики часто не сохраняют у них сходства с внутренней формой имен оригинала, а изобретают для имени новую внутреннюю форму, так как в таких случаях важнее сохранить за словом функциональную информацию, отступив от точной передачи информации смысловой. [Виноградов 2001: 64-65] Автор создает смысловые имена, опираясь на существующие в ономастике ИЯ традиции и модели. [Там же: 161] Функциональный подход к переводу смысловых имен обнаруживается главным образом при воссоздании комических, иронических и сатирических имен эпизодических персонажей. [Там же: 175]

Добавление (расширение). Этот прием заключается в использовании в переводе дополнительных лексических единиц для передачи имплицитных (подразумеваемых, но лингвистически не выраженных) элементов смысла оригинала. Причины, вызывающие необходимость лексических добавлений в тексте перевода, могут быть различны. [Бархударов 1975: 221-226] Часто добавления несут в себе прагматическую информацию, которая предполагается известной носителям ИЯ, но не ПЯ. [Там же: 127]

Опущение (сокращение). Этот прием прямо противоположен добавлению. При переводе опущению подвергаются чаще всего слова, являющиеся семантически избыточными, то есть выражающие значения, которые могут быть извлечены из текста и без их помощи. [Там же: 226] Не всегда опущение вызывается только стремлением к устранению речевой избыточности. В частности, характерная для английского языка тенденция к максимальной конкретности, выражающаяся в употреблении числительных,

а также названий мер и весов, требует иногда прибегать к опущениям. [Там же: 230] В некоторых случаях учет прагматического фактора выражается в опущении тех или иных слов в переводе. [Там же: 128]

С помощью приемов добавления и опущения переводчик также может удерживать равновесие эксплицитности/имплицитности при передаче юмора. В некоторых случаях установку на комическое восприятие невозможно передать без неких сигналов, поясняющих ироничный или двусмысленный подтекст высказывания. С другой стороны, опущение некоторых слов может дать возможность в переводе передать комический эффект.

Замены – наиболее распространенный и многообразный вид переводческой трансформации. В процессе перевода замене могут подвергаться как грамматические единицы – формы слов, части речи, члены предложения, типы синтаксической связи и др. – так и лексические. Кроме того, замене могут подвергаться не только отдельные единицы, но и целые конструкции. [Там же: 194]

Замены могут применяться как средство сообщения читателю, владеющему ПЯ, той или иной информации, непосредственно не выраженной в подлиннике, но, тем не менее, понятной читателю – носителю ПЯ. [Там же: 128] Подобные замены иногда применяются, например, при переводе метафор и метафорических значений слов. Соответствующей ассоциативно-образной характеристикой могут обладать разные слова, в оригинале и переводе не являющиеся эквивалентами друг другу, имеющие разные предметно-логические значения. В подобных случаях воспроизведение образного компонента значения достигается, как правило, путем **замены образа**. [Комиссаров 1990: 87-88]

Лексико-семантические замены – это способ перевода лексических единиц оригинала путем использования в переводе единиц ПЯ, значение которых не совпадает со значениями исходных единиц, но может быть выведено из них с помощью определенного типа логических преобразований. Основными видами подобных замен являются конкретизация, генерализация

и модуляция (смысловое развитие) значения исходной единицы. [Там же: 174].

Конкретизация. Этот прием заключается в замене слова или словосочетания ИЯ с более широким предметно-логическим значением словом и словосочетанием ПЯ с более узким значением. В результате применения этой трансформации создаваемое соответствие и исходная лексическая единица оказываются в логических отношениях включения: единица ИЯ выражает родовое понятие, а единица ПЯ – входящее в нее видовое понятие. [Там же: 174-175] Конкретизация может быть языковой и контекстуальной. При языковой конкретизации замена слова с широким значением словом с более узким значением обуславливается расхождениями в строе двух языков. [Бархударов 1975: 210] Контекстуальная конкретизация обусловлена не системно-структурными расхождениями между ИЯ и ПЯ, а факторами данного конкретного контекста, чаще всего, стилистическими соображениями. [Там же: 210]

Генерализацией называется замена единицы ИЯ, имеющей более узкое значение, единицей ПЯ с более широким значением, т.е. преобразование, обратное конкретизации. Создаваемое соответствие выражает родовое понятие, включающее исходное видовое. [Комиссаров 1990: 176]

Конкретизация и генерализация также могут работать на сохранение «золотой середины» эксплицитности/имплицитности при передаче юмора. В тех случаях, где требуется языковая конкретизация, при переводе может быть утерян комедийный эффект, создаваемый с помощью многозначности, двусмысленности выражения. Это возможно компенсировать, при помощи генерализации при передаче другой единицы ИЯ в тексте.

Модуляцией или смысловым развитием называется замена слова или словосочетания ИЯ единицей ПЯ, значение которой логически выводится из значения исходной единицы. Наиболее часто значения соотнесенных слов в оригинале и переводе оказываются при этом связанными причинно-следственными отношениями. [Там же: 177] Прием модуляции может

использоваться при переводе игры слов или каламбуров, так как он помогает расширить область поиска возможного эквивалента для передачи базового элемента, на котором основывается игра слов.

Компенсация. При этом способе перевода элементы смысла, утраченные при переводе единицы ИЯ в оригинале, передаются в тексте перевода каким-либо другим средством, причем необязательно в том же самом месте текста, что и в оригинале. Таким образом, восполняется («компенсируется») утраченный смысл, и, в целом, содержание оригинала воспроизводится с большей полнотой. При этом нередко грамматические средства оригинала заменяются лексическими и наоборот. Особенно часто к компенсации приходится прибегать для возмещения утраченных стилистических и образных аспектов содержания оригинала. [Там же: 186]

В юмористической литературе комедийный эффект часто создается, когда в тот или иной стилистический ряд включаются слово или слова из другого стилового пласта, которые благодаря контрасту соположения приобретают окказиональную экспрессивность. [Виноградов 2001: 57] Переводчик должен дать понять читателю, что в данном случае прямая речь и/или авторские отступления ненормативны. Самым естественным будет прибегнуть к функциональным аналогам при наличии их в ПЯ. [Влахов, Флорин 1980: 252]

Вполне обычной является ситуация, при которой лексические единицы двух разных языков, полностью совпадая по своему референциальному значению, расходятся по стилистической характеристике, регистру или эмоциональной окраске. [Бархударов 1975: 115] Это расхождение в процессе перевода нередко ведет к тому, что те или иные из этих значений оказываются при переводе утраченными. Обычно это выражается в замене стилистически или эмоционально «маркированных» слов ИЯ нейтральными словами ПЯ. [Там же: 117]

При использовании подобных соответствий нарушается эквивалентность стилистической характеристики слов в оригинале и переводе. Такое нарушение

может быть компенсировано, поскольку стилистический компонент значения слова стилистически окрашивает не только само слово, но и высказывание в целом как принадлежащее к определенному типу речи. Поэтому этот компонент может быть воспроизведен в переводе иного слова в пределах высказывания или даже в одном из соседних высказываний, обеспечивая необходимую степень стилистической эквивалентности. [Комиссаров 1990: 84]

Перевод комической игры слов, каламбуров представляет особую сложность, так как возможность перенесения исходной формы (чего обычно требует перевод каламбура) является исключением. [Влахов, Флорин 1980: 313-314] В ряде случаев допустимо просто опустить каламбур либо компенсировать его, обыграв какое-то иное слово. [Александрова 2012: 49]

При переводе каламбура необходимо определить, чем можно пожертвовать. Можно передать содержание, отказавшись от игры слов, или же сохранить каламбур за счет замены образа, отклонения от точного значения или вообще сосредоточиться только на игре, полностью абстрагировавшись от содержания. Выбор действий переводчика зависит от ряда предпосылок, но в первую очередь от требований контекста. [Влахов, Флорин: 291]

Во многих случаях, когда невозможно «пословно» передать каламбур, переводчик не переводит этот оборот, а создает свою игру слов, иногда на совсем иной основе и проводимую совсем другими средствами. Рассмотрев все возможности передачи каламбура, переводчик останавливается на той, которая предоставляет наибольшие преимущества, независимо от употребленного автором приема. [Там же: 300-301]

Как уже было упомянуто, каламбур состоит из двух компонентов. Если эти два компонента – созвучные нарицательные слова, то переводческий прием обычно сводится к поиску двух созвучных слов или выражений. Одно из них подбирается как семантический эквивалент опорному компоненту иноязычного каламбура. Другое подыскивается по созвучию первому и

употребляется в несвойственном себе смысле, в непривычном контексте. [Виноградов 2001: 210]

В каламбурах, основанных на многозначности, оба компонента могут совмещаться в одном слове, употребленном единожды. В таких случаях роль контекста огромна, так как именно он обязывает воспринимать слово в двух значениях, раскрывая двоякое содержание единой словесной формы. [Там же: 216] Относительно часто слова имеют в ПЯ эквиваленты в отношении их переносных значений, так как разноязычные синонимы могут «порождать» близкие переносные значения в силу близости мыслительных процессов человеческого мозга. [Влахов, Флорин 1980: 295-296] Но чаще приходится отказаться от сохранения буквального смысла словесной игры подлинника, используя лексико-семантические замены. [Виноградов 2001: 218]

1.4. Специфика перевода художественного текста. Особенности перевода комического

Произведения художественной литературы противопоставляются всем прочим речевым произведениям, так как для них доминантной является **художественно-эстетическая коммуникативная функция**. Основная цель художественного произведения – достижение определенного эстетического воздействия, в случае юмористического произведения – рассмешить читателя. **Референтная функция** для художественных произведений не является первичной, самодостаточной. [Комиссаров 1990: 95]

Для художественного текста сообщение фактов – лишь средство воздействия на читателя с целью вызвать у него определенное эмоциональное отношение к рассказанной автором истории. **Функция воздействия** в художественном тексте чаще всего также не является самодостаточной. В большинстве случаев автор ставит перед собой задачу не просто заставить читателя смеяться, а смеяться по определенному поводу. [Сдобников, Петрова 2007: 349-350]

Из этого следует, что при переводе художественных произведений переводчик нередко вынужден жертвовать передачей референциальных значений, чтобы сохранить несравненно более существенную информацию, заключенную в выражаемых в нем эмоциональных значениях. [Бархударов 1975: 72-73]

Эстетическая функция языка литературного произведения свойственна не отдельным частям произведения, а всему произведению в целом, присуща любому слову, предложению, абзацу и т. д. художественного текста и подчинена авторскому идейно-художественному замыслу. [Виноградов 2001: 63] Переводчику необходимо сначала осмыслить и прочувствовать всю книгу. «Только тогда переводчик сможет найти верные слова, интонацию, стиль, чтобы передать то, что сказал писатель, и то, как он это сказал». [Галь 207: 182-183]

При воссоздании образа средствами переводящего языка переводчику не нужно «придумывать» образ. Это уже было сделано автором, который отобрал языковые средства, определил композицию текста, описал систему взаимодействия и взаимоотношений персонажей. В переводе просто нужно все это сохранить. [Сдобников, Петрова 2007: 389]

Однако художественный перевод обладает относительной самостоятельностью, так как становится фактом переводящего языка. Проявляется своеобразие восприятия оригинала и индивидуальность переводчика, определяемая его художественным восприятием и особенностью отбора языковых средств. Таким образом, у перевода художественного текста существует лишь относительную эквивалентность тексту оригинала [Виноградов 2001: 24-25]

Перевод юмористических произведений выделяется из художественного перевода произведений прочих жанров, так как юмор – национально неповторим. В нем претворяются и преломляются общие особенности характера и жизненного опыта нации. [Борев 1970: 59] Комизм в искусстве национально обусловлен не только особенностями восприятия

явлений художником, но и национальными особенностями объектов юмора: пережитков, заблуждений и недостатков. [Там же: 65]

Каждый народ обладает особым, специфическим для него чувством юмора и комического, которые иногда непонятны для других народов. [Пропп 1976: 18] Подлинную проблему для передачи для иноязычного читателя парадоксальным образом представляет юмор, в котором комический эффект создается обыгрыванием каких-то ситуаций и жизненных установок. Такой юмор невозможно перевести дословно без потери комического эффекта, ведь для понимания необходим набор предварительных фоновых знаний. [Шмелева, Шмелев 2012: 57] Необходимо знание традиций, специфических групповых и профессиональных ценностей, малозаметных социальных и культурных взаимосвязей, жаргона улиц или закрытых учебных заведений. [Сычев 2003: 133] Свои специфические особенности имеют и типичные для народа комические характеры, а также юмористическое отношение нации к другим. [Там же: 134-135]

Британскому национальному юмору характерна недосказанность, имплицитность. «Традиционная маска сдержанности скрывает истинное отношение к явлениям. Реальность проявляется на грани полущутливого намека, чтобы, как чеширский кот Льюиса Кэрролла, внезапно исчезнуть, оставив лишь отблеск улыбки». [Там же: 132] В английской юмористической литературе часто используются тонкая ирония, игра слов, основанная на словах и выражениях, способных в контексте приобретать несколько смыслов сразу. [Шестаков 2010: 70]

Американский юмор, с одной стороны, резко отличается от британского. Характерной чертой американского юмора, в противоположность британскому, является склонность к преувеличениям, грубоватым «нанизываниям несуразиц и нелепостей»; комическое проявляется более ярко, открыто. [Сычев 2003: 140-142] Американский юмор более демократичен, основан на обращении к большой аудитории, на ее

немедленной и открытой реакции. [Шестаков 2010: 88] С другой стороны, при всем богатстве культурных влияний, сформировавших американскую нацию, фундамент ее традиций – англосаксонский. Английский язык – государственный язык США, американская литература и фольклор возникли как продолжение британских. [Сычев 2003: 140] И американской литературе также не чуждо использование разного рода игры слов и иронии.

Все вышеупомянутое представляет огромную трудность для передачи «скрытых смыслов» на другой язык. Если попытаться их эксплицировать на языке перевода, будет утрачен их «скрытый» статус; но в противном случае соответствующий смысл вообще не будет выражен. [Шмелев 2012: 44] Однако пытаясь передать фоновые компоненты средствами другого языка, переводчик почти неизбежно привлечет к ним внимание. [Шмелева, Шмелев 2012: 58] Многими отмечалось, что некоторая часть информации в шутках должна оставаться скрытой. Объяснение механизмов комического приводит к разрушению комического эффекта, шутка перестает быть смешной. Реципиент должен сам вывести для себя какую-то скрытую информацию. [Attardo 1994: 289-290] При переводе юмористических произведений необходимо сохранить некое равновесие между эксплицитным и имплицитным, в противном случае комический эффект будет утерян.

Также сложность для перевода составляет то, что своеобразие английского и американского юмора, как и любого другого национального юмора, заложено в языке. В игре слов юмор сохраняет почти не передаваемый другим языком колорит. Каждый язык имеет свою специфическую систему идиоматических оборотов, синонимов и омонимов. Они ложатся в основу комедийных языковых средств и влияют на национально-стилевое своеобразие юмористического произведения. [Борев 1970: 63-64]

Английский юмор – словесный юмор. Он меньше всего связан с комедией положений, переодеваний, а больше всего – с феноменом слова, что выражается в любви к языковой игре. [Шестаков 2010: 85-86] Надо

обладать особым мастерством, чтобы сохранить при переводе языковую игру. Переводчику, поочередно выступающему как в роли получателя исходного текста, так и в роли отправителя переводного текста, необходимо уметь сначала расшифровать языковую игру, а затем воспроизвести ее, используя средства другого языка. [Александрова 2012: 49]

В случае языковой игры, в частности каламбуров, наиболее существенная информация часто оказывается заключенной именно во внутрилингвистических значениях входящих в текст единиц. Переводу в таких случаях подлежит не содержание, но и сама форма. Так что переводчик бывает вынужден жертвовать ради передачи внутрилингвистических значений значениями других типов. [Бархударов 1975: 72-73]

Таким образом, перевод юмористического произведения может быть успешным, только если переводчик понимает переводимый текст. Перевод никогда не может передавать в точности тот же смысл, что и оригинал, без малейших сдвигов; но к этому не следует и стремиться. Перевод юмористического произведения может считаться **адекватным**, если он успешно решает ту задачу, ради которой он был предпринят – передать коммуникативный эффект, эстетическое воздействие. [Шмелев 2012: 53] При переводе юмористического художественного произведения создание комического эффекта должно получить полноценное отражение в переводе; при этом переводчик обязан держаться строго в рамках соответствующего комического жанра. [Влахов, Флорин 1980: 289]

Выводы по 1 главе

1. Несмотря на многообразие существующих концепций комического, большинство из них имеют общую идею – комическое заключается в определенной неправильности, отклонении от нормы, не затрагивающем какие-либо болезненные темы.

2. Главным отличием комического от смешного является одновременное наличие двух или более смыслов, возникающих в тех случаях, когда «неправильность» направлена на какое-либо явление социальной жизни людей.

3. Большинство лингвистов выделяют две формы комического: юмор и сатиру, отличающихся отношением к высмеиваемому явлению.

4. В основе создания комического лежит 5 основных приемов. Для реализации этих приемов используются разнообразные языковые средства. В целом, любые выразительные средства языка так или иначе могут служить для создания комического эффекта.

5. При передаче комического в художественных произведениях необходимо учитывать такие факторы как основную функцию текста (эстетическая), различия в национальном мировосприятии, фоновых знаниях читателя, а также особенности языковых средств, используемых в разных языках для создания комического.

6. Для перевода комического могут использоваться различные переводческие приемы. На их выбор влияют особенности языковых средств текста оригинала, прагматические факторы, а также литературные традиции языка перевода.

Глава 2. Анализ воссоздания комического в переводе произведений П.Г. Вудхауза и О. Генри

Для анализа мы взяли произведения двух авторов (английского и американского): П.Г. Вудхауза и О. Генри. Ввиду различий авторского стиля, а также их разной национальной принадлежности, мы решили рассмотреть переводы их произведений отдельно. Мы взяли следующие произведения: «The Inimitable Jeeves», «Very Good, Jeeves», «Much Obligated, Jeeves» (П.Г. Вудхауз); сборники рассказов «Strictly Business», «The Gentle Grafters», «The Whirligigs» (О. Генри).

Как уже было упомянуто в главе 1, языковых средств, используемых для создания комического эффекта, существует очень много. Для анализа мы решили сгруппировать средства, характерные для произведений выбранных двух авторов, исходя не только из особенностей их строения (с помощью чего создается комический эффект), но также и предполагаемой специфики перевода конкретных средств (т.е. на что, по нашему мнению, необходимо обратить внимание переводчику).

2.1. Переводы произведений П.Г. Вудхауза

Комизм произведений Пэлама Грэнвила Вудхауза (1881-1975) отчасти создается благодаря использованию комических характеров. Так, в цикле произведений «Дживс» (некоторые из которых мы использовали для анализа), смех часто вызывает контраст характера Берти Вустера, беспечного, недалекого, бесхарактерного и добродушного, и его камердинера, изобретательность, твердость, сдержанность и осведомленность которого нередко помогает его работодателю выбраться из очередной переделки. [Саруханян 2005: 100]

Тем не менее, главную сложность для передачи комизма произведений П.Г. Вудхауза на другой язык составляет авторский стиль. Переводчик Наталья Трауберг, отмечала, что «До 1989 года я думала, что Вудхауз

непереводим. <...> У него все сплетено из различных оттенков слов». [Интервью с Трауберг / <http://old.russ.ru/krug/20010417.html>] «Только словами, интонацией, аллюзией, метафорой, прямым сравнением он создает свой уютный мир и божественных героев». [Трауберг / <http://trauberg.com/texts/kto-takoj-pelem-grenvil-vudhauz/>] В своих текстах Вудхауз активно использует прием нарушения лексической сочетаемости; различные аллюзии, игру слов на разбиении или искажении идиом. [Hensher / <http://wodehouse.ru/sp281202.htm>]

2.1.1. Перевод метафор и образных сравнений

Метафоры и образные сравнения – одни из самых употребительных выразительных средств в художественной литературе, и в произведениях Вудхауза они используются также весьма широко. Поскольку комический эффект при использовании данных средств создается с помощью образа, заключенного в них, главной задачей переводчика становится именно сохранение образа. Рассмотрим следующие примеры.

1. Главный герой цикла произведений о Дживсе Берти Вустер – закоренелый холостяк; и один из повторяющихся сюжетов в рассказах и романах цикла заключается в том, что та или иная девушка хочет женить его на себе, в то время как Вустер всячески пытается избежать свадьбы. Итак, после того, как он в очередной раз «заключил помолвку», его тетя комментирует это следующим образом:

‘I’ve lost count of the number of times you’ve been definitely headed for the altar with apparently no hope of evading the firing squad, and every time something has happened which enabled you to wriggle out of it. ’ [Much Obligated, Jeeves; гл.16]

Комический эффект создается благодаря метафоре *evade the firing squad* (рус.: избежать расстрела): брачный союз сопоставляется со смертной казнью, что является хоть и весьма преувеличенным, но довольно точным описанием отношения персонажа к браку.

– *Бессчетное число раз мне казалось, что тебе прямая дорога к алтарю и нет надежды на спасение, но всегда что-то такое случалось, и ты ухитрялся выкрутиться.* [Тысяча благодарностей, Дживс; гл.16]

Как можно заметить, в переводе данная метафора была переведена с помощью приближенного перевода – выражением, не содержащим в себе образа. Можно также отметить то, что выбранное переводчиком выражение *нет надежды на спасение* достаточно часто употребляется в случаях, когда речь идет о смертельной опасности, и, следовательно, определенные ассоциации с чем-то ужасающим в переводе в какой-то мере переданы. Однако комический эффект значительно ослаблен опущением образа.

2. *'I have always known that you were an imbecile, Bertie,' said the flesh-and-blood, now down at about three degrees Fahrenheit, <...>* [Very Good, Jeeves; гл.10]

Данная реплика является ответом тети Берти Вустера на его неудачное предложение. Комический эффект при использовании метафоры *down at about three degrees Fahrenheit* создается благодаря тому, что, во-первых, она используется вместо часто употребительного в подобных случаях наречия *coldly* («недружелюбно, недобро»), являющееся производным от слова *cold*, буквальное значение которого «холодный»; и, во-вторых, некоторой нелогичностью употребления слова *about* («приблизительно») с конкретным, неокругленным числом.

– *Берти, я всегда знала, что ты глуп, – заявила родственница ледяным, – думаю, не выше трех градусов по Фаренгейту, – тоном.* [Посоветуйтесь с Дживсом; гл.10]

При передаче этой метафоры переводчику пришлось прибегнуть к добавлению («ледяным тоном»), вероятно, потому, что буквальный перевод английского выражения («на температуре около 3 градусов по Фаренгейту») был бы, во-первых, неблагозвучным, а во-вторых, не вполне понятным русскому читателю, непривычному к шкале Фаренгейта. Также в переводе произошла замена *about* («около») на *не выше*, видимо, для усиления образа.

В переводе был сохранен образ оригинала, однако, из-за того, что метафора *ледяным тоном* является стертой, а также из-за чрезмерной многословности и пояснений, комический эффект был в некоторой степени утрачен.

3. <...> *and the McCorkadale gave that sniffing snort of hers. It was partly like an escape of steam and partly like two or three cats unexpectedly encountering two or three dogs, with just a suggestion of a cobra waking up cross in the morning.* [Much Obliged, Jeeves; гл.10]

В данном примере описывается звук, который издала Мак-Коркадейл, дама, работающая адвокатом и обладающая суровым характером (также можно отметить, что фамилия этого персонажа созвучна со словом *crocodile* – крокодил, что, в какой-то степени, описывает ее характер – или же видение рассказчика ее характера). Первое сравнение с утечкой пара не является ни образным, ни комическим. Однако дальнейшие сравнения работают на создание комического эффекта благодаря неожиданности как самих образов (драка кошек с собаками и проснувшаяся раздраженная кобра), так и их сочетанию. Еще можно отметить, что во втором сравнении наличествует также повтор (*two or three*).

<...> *и Мак-Коркадейл ответила характерным для себя хмыканьем-фырканием. В нем слышались и утечка пара, и случайная встреча двух-трех кошек с двумя-тремя собаками, и шипение кобры, вставшей поутру не с той ноги.* [Тысяча благодарностей, Дживс; гл.10]

В переводе были использованы некоторые грамматические трансформации, а также опущение (*with a suggestion* – с намеком на) необходимые по стилистическим соображениям. Все образы, как и их неожиданность, были сохранены. Но можно отметить, что, во-первых, в переводе мы имеем дело, скорее, с метафорой. А во-вторых, в третьей части сравнения слово *cross* (сердитый, раздраженный) было переведено устойчивым русским выражением «встать не с той ноги», несущим то же самое значение. Учитывая, что оно было использовано по отношению к кобре, у которой нет ни одной ноги, комический эффект в переводе усилился,

благодаря актуализации буквального значения фразеологизма в данном контексте. Это отчасти компенсирует то, что имя персонажа было переведено с помощью приема транскрипции, из-за чего любые ассоциации с крокодилом пропали.

4. <...> *arranged that Ginger was to pick me up in his car later in the afternoon, my own sports model being at the vet's with some nervous ailment, we parted <...>.* [Much Obliged, Jeeves; гл.4]

В данном примере рассказчик упоминает поломку своего автомобиля, объясняя, что он находится в автомастерской, используя для этого метафору *at the vet's*, которая вызывает ассоциации с распространенным образом автомобиля – верного коня. Комический эффект создается с помощью другой метафоры, *with some nervous ailment* (рус.: с нервным заболеванием), которая несколько противоречит первой (так как нервное заболевание более свойственно человеку, нежели животному). Таким образом, создается довольно нелепый образ, вызывающий смех.

<...> *условившись, что Медяк заедет за мной ближе к вечеру (мой собственный спортивный автомобиль слег с нервным расстройством), мы двинулись в разные стороны <...>.* [Тысяча благодарностей, Дживс; гл.4]

При передаче первой части данной метафоры переводчик воспользовался приемом модуляции: у ветеринара – т.е. заболел, или же *слег* с болезнью. Данное выражение в равной степени может применяться как по отношению к человеку, так и к животному. И можно заметить, что в переводе образ был немного изменен, так как некоторая противоречивость оригинальной метафоры была утеряна. Однако комический эффект был сохранен, так как в переводе используется олицетворение, что более неожиданно, чем сопоставление автомобиля с животным.

5. В примере ниже описывается ситуация, когда тетя главного героя занималась обличением «нерадивого», по ее мнению, персонала гостиницы, отчитывая их за то, что они допустили кражу ценного жемчужного ожерелья.

Here Wilfred the Whisker King, who seemed to have been taking a rest between rounds, stepped into the ring again and began to talk rapidly in French. Cut to the quick he seemed. The chambermaid whooped in the corner. [The Inimitable Jeeves; гл.4]

Ситуация описывается с применением множества спортивных выражений (*rounds, the ring, the corner*), которые создают образ боксерского боя между представителем персонала гостиницы и суровой тети. Комедийный эффект создается благодаря неожиданности сопоставления вежливой, хоть и полной недовольства с обеих сторон, беседы и жесткого спортивного состязания. Последнее выражение – *whooped in the corner* – является своего рода каламбуром, так как *in the corner* можно понять двусмысленно: как буквальный угол комнаты, так и метафорический боксерский «угол» – место для отдыха и группы поддерживающих спортсмена.

Тут Уилфред — Король Бакенбардов, который, как видно, отдыхал в перерыве между раундами, снова выскочил на ринг и быстро-быстро залопотал по-французски. Видно, эта история задела его за живое. В углу безутешно рыдала горничная. [Этот неподражаемый Дживс; гл.4]

В переводе выражения, создающие образ, переведены устойчивыми эквивалентами в русском языке. Благодаря тому, что слово «угол» также используется для описания боксерских состязаний, в переводе сохранена и двусмысленность. Однако в переводе допущена некоторая неточность – слово «whoop» имеет значение «возбужденно и радостно кричать», что в оригинале является частью метафоры. В целом, комический эффект, создаваемый с помощью метафор, был сохранен, несмотря на некоторые упущения. Причем, в переводе были использованы те же средства, что и в оригинале.

Подводя итог, можно отметить, что в случае, когда метафоры и образные сравнения являются средством создания комического эффекта, при переводе наиважнейшим становится сохранение образа, в котором и

закljučается комическое. Чаше всего переводчик старается либо сохранить образ, либо заменить его на образ, обладающий схожим комическим потенциалом.

Для выполнения этой задачи переводчик может прибегнуть к приемам приближенного или описательного перевода, а также модуляции, которые позволяют сохранить образ при изменениях в денотативных значениях. Иногда переводчику также приходится прибегать к компенсации, добавляя метафоры или образные обороты там, где в оригинале они не были использованы, либо используя какие-либо другие выразительные средства для передачи комического эффекта.

При необходимости каких-то грамматических трансформаций или грамматических добавлений метафоры в оригинале могут стать образными сравнениями в переводе и наоборот.

2.1.2. Перевод средств, основанных на преуменьшении и преувеличении

Как уже было упомянуто в главе 1.2 одним из самых распространенных приемов комического является деформация явлений. Для этого часто используются такие художественные средства как тропы преуменьшения (литота, мейозис), преувеличения (гипербола), а также ирония. Зачастую ироническое звучание тексту придают излишнее преуменьшение или преувеличение. Главной задачей переводчика при передаче подобных средств комического становится уловить эту «деформацию явлений» в тексте оригинала и передать, сохраняя не только полюс искажения, но и его степень.

1. *I flung open the door. I got a momentary flash of about a hundred and fifteen cats of all sizes and colours scrapping in the middle of the room, <...> [The Inimitable Jeeves; гл.8]*

В данном примере комический эффект создается с помощью преувеличения, так как по контексту рассказа читателю известно, что кошек

было не сто пятнадцать, а всего три. Комический эффект усиливается благодаря противоречию слова *about* («приблизительно») и точного количества, что также служит сигналом преувеличения.

Я распахнул дверь – на полу посреди комнаты сцепились в клубок штуку сто кошек всех цветов и раскрасок, <...> [Этот неподражаемый Дживс; гл.8]

Переводчик передает преувеличение широко распространенным выражением *штуку сто*, используя прием генерализации. Комический эффект заметно снижается, так как вместо довольно неожиданного в данном случае названия точного числа (представить себе, что в подобной ситуации человек может точно подсчитать количество кошек довольно нелепо) в переводе используется неоригинальная фраза преувеличения, а также теряется противоречие «приблизительно – точное число».

2. *<...> while Aunt Dahlia's [voice], of course, would be audible if you were at Hyde Park Corner and she in Piccadilly Circus. [Much Obligated, Jeeves; гл.10]*

В данном примере рассказчик описывает манеру говорить своей тети. Преувеличение, с помощью которого создается комический эффект, заключается в том, что между упомянутыми местами (угол Гайд-парка и площадь Пикадилли) расстояние более полутора километров. Совершенно очевидно, что на таком расстоянии никакой голос услышать невозможно.

<...> а уж тетя Далия, само собой, говорила так зычно, что скажет в Гайд-парке – на Пикадилли-сёркес слышно. [Тысяча благодарностей, Дживс; гл.10]

При передаче этого отрывка переводчик решил сохранить упомянутые реалии, так как подобное сопоставление весьма характерно для персонажа-рассказчика, проживающего в Лондоне. Однако поскольку русскому читателю незнакомы лондонские адреса и неизвестны расстояния между ними, в переводе пришлось прибегнуть к добавлению *зычно*, без которого, вероятно, не было бы очевидно, что речь идет о громкости речи. Поскольку некоторая недосказанность оригинала была таким образом утеряна, переводчик попытался восполнить утерю комического эффекта, прибегнув к

некоторым грамматическим трансформациям, придав структуре предложение сходство с пословицами². Таким образом, несмотря на то, что в переводе читатель может предположить наличие преувеличение, оно не вполне очевидно, и, следовательно, производит меньший комический эффект.

3. *Here I paused, for he had called me an opprobrious name and told me to stop babbling, and it is always my policy to stop babbling when a man eight foot six in height and broad in proportion tells me to.* [Much Obligated, Jeeves; гл.7]

В данном примере приводится описание внешности одного из персонажей. Указанный рост – шесть футов и восемь дюймов (что равняется примерно двум метрам трем сантиметрам) – не кажется преувеличением, однако контекст всего произведения дает основание предполагать, что определенная доля преувеличения в этом описании есть.

Тут я осекся, потому что Спод наградил меня нелестным эпитетом и сказал, чтобы я перестал болтать, а я всегда перестану болтать, если этого требует верзила двух с половиной метров роста и соответствующих габаритов. [Тысяча благодарностей, Дживс; гл.7]

Поскольку русскоязычному читателю привычнее метрическая система мер, в переводе пришлось прибегнуть к адаптации. Более того, в переводе вероятное преувеличение усилилось, так как персонаж «прибавил в росте» полметра, а также для усиления эффекта нейтральное *man* было передано с помощью более конкретного и разговорного варианта *верзила*. Таким образом, искажение в переводе стало более сильным, и комический эффект, производимый им, усилился.

4. *'Oswald? Is that the kid?'*

'Yes. Pestilential to a degree.' [The Inimitable Jeeves; гл.5]

В данном примере комический эффект создается с помощью столкновения преувеличения с характерным английским преуменьшением. В

² Что интересно, при этом в переводе буквальное значение сопоставления приобрело обратный смысл: в оригинале «слышно, если вы на углу Гайд-парка, а она – на площади Пикадилли», в переводе – наоборот.

диалоге обсуждается мальчик, ведущий себя довольно послушно, и использование для его описания прилагательного *pestilential* («вредный, заразный»), передает преувеличенно-негативное отношение персонажа к нему, а использование выражения преуменьшения *to a degree* («в какой-то степени») делает данное высказывание комичным.

– Освальд? Это что – юный Глоссон?

– Да. Поганец порядочный. [Этот неподражаемый Дживс; гл.5]

В переводе данного отрывка переводчик отказывается от передачи преувеличения и преуменьшения, используя другое выразительное средство – оксюморон, который строится на двух возможных смыслах слова *порядочный*: «честный, соответствующий правилам поведения» и «крайний, в значительной степени». Преувеличенно-негативное отношение персонажа к ребенку в переводе было передано, но подобный тип оксюморонов достаточно часто используется в русском языке, и его неоригинальность немного снижает комический эффект.

5. В произведениях Вудхауза о Дживсе и Вустере достаточно часто используется юмор, основанный на сдержанных, почти карикатурно-британских репликах Дживса, особенно, когда они являются ответом на преувеличенно-эмоциональные высказывания его работодателя. Это можно наблюдать в следующих примерах:

‘I gather that Mr Little’s affection is not unmingled with awe, sir.’ [The Inimitable Jeeves; гл.15]

В данном примере Дживс комментирует поведение одного персонажа (преувеличенно восхищенно-смирненное) по отношению девушки, в которую тот влюблен. Автором используется литота (*not unmingled with awe* – «не без примеси благоговения»), и комический эффект создается с помощью контраста сдержанного высказывания и реального поведения персонажа.

– Дело в том, что в чувствах, которые мистер Литтл питает к юной леди, преобладает благоговение, сэръ. [Этот неподражаемый Дживс; гл.15]

При передаче данного авторского средства, вероятно по причине благозвучности, переводчик воспользовался приемом антонимического перевода, таким образом отказываясь от использования литоты в тексте перевода. Определенный контраст комментария и реального поведения сохранился, однако комический эффект был значительно снижен.

6. *'Most disturbing, sir.'*

I snorted a trifle.

'Oh?' I said. 'And I suppose, if you had been in San Francisco when the earthquake started, you would just have lifted up your finger and said "Tweet, tweet! Shush, shush! Now, now! Come, come!" <...> the only one [word] you can find to describe this ghastly business is the adjective "disturbing". It is not disturbing, Jeeves. It is ... what's the word I want?'

'Cataclysmal, sir.' [Very Good, Jeeves; гл.5]

В данном примере Берти Вустер иронизирует по поводу сдержанной реакции своего камердинера на новость, что его знакомая отдала собаку его тети. Реакция самого Вустера была преувеличенно-бурной (*ghastly business* – «ужасное положение дел», *cataclysmal* – «катастрофическое»). Он высмеивает характерную реакцию Дживса, цитируя известную в 30е годы (во время действия произведения) песню с общим смыслом «когда у меня неприятности – я говорю «ничего страшного», таким образом изображая преувеличенно-сдержанную вероятную реакцию на ужасные события³. Комический эффект создается с помощью контраста преувеличенного и преуменьшенного, более того, он усиливается использованием в авторской ремарке⁴ выражения *a trifle* – «немного, слегка».

– Очень тревожное, сэр.

Я фыркнул.

³ Под упомянутым в тексте землетрясением, скорее всего, имеется в виду разрушительное землетрясение 1906 года, в котором погибло до 3000 человек и было разрушено до 80% зданий.

⁴ Данное произведение, как и большинство из цикла про Дживса, написаны от первого лица Берти Вустера. Таким образом, несмотря на то, что Вустер высмеивает характерную английскую сдержанность высказываний своего камердинера, он сам использует подобные выражения, в чем и заключен иронический подтекст.

– Да? По-моему, Дживс, окажись вы в Сан-Франциско в эпицентре землетрясения, вы бы и бровью не повели. <...> Неужели не могли найти что-нибудь более подходящее, чтобы описать мое ужасное положение? Нет, Дживс, оно не просто тревожное, оно... оно... как это называется?

– Катастрофическое, сэр. [Посоветуйтесь с Дживсом; гл.5]

При передаче на русский язык данного отрывка переводчик отказывается от каких-либо аллюзий на текст песни (вероятно, потому что данная песня неизвестно русскому читателю), передавая с помощью приема описательного перевода общий смысл песни (*вы бы и бровью не повели*). Кроме того, поскольку русскому читателю также может быть неизвестна информация про разрушительность упомянутого землетрясения, переводчик добавляет *в эпицентре* и опускает *when the earthquake started* («когда землетрясение началось»), для того, чтобы передать серьезность бедствия. Также переводчик опускает передачу преуменьшения в авторской ремарке. Таким образом, в тексте перевода удалось передать общий контраст преувеличенного и преуменьшенного, однако из-за того, что в переводе некоторая недосказанность оригинала была утеряна, комический эффект оказался снижен.

Таким образом, при переводе таких художественных средств как литота, гипербола, ирония могут использоваться самые различные переводческие приемы, такие как описательный, приближенный перевод, добавление, генерализация, компенсация и т.д. Также можно заметить, что, хотя в переводе обычно сохраняется комический прием деформации явлений, степень этой деформации в тексте оригинала и перевода может отличаться. Кроме того, при переводе гиперболы иногда возникает необходимость в прагматической адаптации.

2.1.3. Перевод средств, основанных на повторе

Как уже было упомянуто в главе 1.2, такой прием как повтор, в широком смысле, включает в себя множество различных художественных

средств. Мы рассмотрим разные способы использования повтора для создания комического эффекта.

На первый взгляд, передача повтора с одного языка на другой не составляет сложности. Однако, учитывая, что для русского языка менее широко распространено использование разного рода повторов как стилистического приема, при переводе возможны значительные изменения, по сравнению с текстом оригинала. Рассмотрим следующие примеры.

1. *'If you will allow me to explain. I can do so in a few simple words. I have just had a visit from a slimy slinking slug.* ' [Much Obligated, Jeeves; гл.10]

В данной реплике персонаж – почтенная, суровая дама – дает емкую характеристику негодяя, навестившего ее, с помощью метафоры *slimy slinking slug*. Некоторая комичность создается за счет того, что подобная иносказательная реплика из уст данного персонажа звучит несколько неожиданно, что еще более усиливается за счет использования аллитерации (повтора одинаковых согласных в начале слова). Также интересен подбор прилагательных, так как *slinking* имеет значение «крадущийся», что противоречит образу, создаваемому метафорой *slug* (слизень), а *slimy* может иметь как значение «скользкий, склизкий», так и «нарочито и неприятно дружелюбный».

– *Позвольте, я все объясню. Буквально в двух словах. Только что мне нанес визит скверный скользкий слизняк.* [Тысяча благодарностей, Дживс; гл.10]

Поскольку именно аллитерация в большей степени помогает создать комический эффект в данном отрывке, переводчик выбирает путь передачи именно этого выразительного средства, используя приближенный перевод для прилагательных, подбирая такие контекстуальные эквиваленты, которые сохранили бы аллитерацию. Однако, как можно заметить, некоторая противоречивость и двусмысленность оригинальной метафоры вследствие этого оказалась утерянной. Таким образом, комический эффект был передан, хоть и с определенными потерями.

2. Нижеследующему примеру предшествует диалог (который мы не будем приводить полностью), в котором Дживс на каждую реплику Берти Вустера отвечает *'Very good, sir.'*, что повторяется три раза. Завершается диалог так:

'Very good, sir.'

'Very good, sir – I mean very good, Jeeves, <...> [Very Good, Jeeves; гл.3]

Комический эффект создается за счет неожиданности повторяющегося элемента, так как он звучит из уст уже другого персонажа, что приводит к резкому завершению ритмичности и «механистичности» диалога.

– *Да, сэръ.*

– *Да, сэръ, то есть да, Дживс. [Посоветуйтесь с Дживсом; гл.3]*

Как можно заметить, данный пример не представлял особой сложности для перевода, и переводчик полностью передал средство, использованное автором. Но из-за того, что повторяющийся ответ *'Very good, sir.'* был передан с помощью приближенного перевода как «Да, сэръ», он стал более коротким, и эффект от его повторения был снижен.

3. *'<...> You have been very, very unjust to this poor man.'*

'Yes, yes,' moaned the poor man. [The Inimitable Jeeves; гл.4]

В данном примере комический эффект создается с помощью повторения заместительного синонима, неожиданного, так как оно используется сначала в прямой речи, а затем в авторской ремарке, что крайне необычно для художественного текста.

– *<...> Вы были к нему страшно несправедливы.*

– *Да-да, – простонал бедняга. [Этот неподражаемый Дживс; гл.4]*

Переводчик опускает данный заместительный синоним в реплике персонажа, отказываясь от передачи повтора. Таким образом, комический эффект в тексте перевода оказался полностью утрачен.

4. В нижеследующем примере можно наблюдать обратную ситуацию – повторяющийся элемент сначала используется в авторской, а затем в прямой речи:

It shows how the sight of that poster had got into my ribs when I state that, instead of being laid out cold by this announcement, I merely said 'Ha!' or 'Ho!' or it may have been 'H'm.' After the poster, nothing seemed to matter.

'After that poster, Jeeves,' I said, 'nothing seems to matter.' [Very Good, Jeeves; гл.6]

Поскольку произведение написано от лица Берти Вустера, которому принадлежит последующая реплика, подобная последовательность повторяющихся элементов создает эффект чрезмерной искренности, «простоты» мышления данного персонажа. Комичность заключается в определенной неожиданности дословного (за исключением использования определенного артикля в первом случае и указательного местоимения во втором) повторения мыслей персонажа в его речи.

Представляете, какой удар поддых нанесло мне созерцание проклятого рекламного щита, если я при этом известии не пал, хладный и бездыханный, а только издал «Ха!» или «Хо!», а может быть, просто «Хм». После шока, вызванного рекламным шедевром, мне море было по колено.

– После этого рекламного шедевра, Дживс, – сказал я, – мне море по колено. [Посоветуйтесь с Дживсом; гл.6]

Как можно заметить, в переводе почти полная идентичность повторяющихся элементов не была сохранена. Переводчик использует добавление *шока* (вероятно, из соображений благозвучности), а также слова *шедевра*, в данном случае использованного в ироническом значении. Также переводчик использует приближенный перевод, передавая фразу *nothing seemed to matter* («ничто не имело значения») с помощью близкого по значению разговорного фразеологизма *море по колено*. Таким образом, несмотря на то, что рассматриваемые фразы в тексте перевода не полностью идентичны, повтор становится более заметным, за счет использования более выразительных слов, повтор которых становится более неожиданным – и, соответственно, комический эффект в переводе усиливается.

5. Как уже было упомянуто в главе 1.2. комический эффект при использовании повторов может создаваться также за счет того, что повторяющиеся элементы используются в разных значениях. Рассмотрим следующий пример:

Aunt Agatha's closest friend, Miss Mapleton, of whom I can only say that on the single occasion on which I had met her she had struck me as just the sort of person who would be Aunt Agatha's closest friend. [Very Good, Jeeves; гл.7]

В данном примере Берти Вустер рассказывает о близкой подруге своей тети Агаты. Необходимо отметить, что тетя Агата является очень суровой женщиной, которую Вустер весьма боится. Как можно заметить, фраза *Aunt Agatha's closest friend* полностью повторяется, но если в первом случае она используется для того, чтобы только указать на персонажа, то во втором случае в нее вкладывается уже другое значение – «человек с определенными (неприятными) чертами характера». Комический эффект создается за счет контраста идентичности фраз и различного их значения в контексте.

Ближайшую подругу тети Агаты, мисс Маплтон, я видел всего один раз, но могу с уверенностью сказать, что она и тетя Агата – два сапога пара. [Посоветуйтесь с Дживсом; гл.7]

При передаче данного отрывка на русский язык переводчик отказывается от использования авторского средства – повтора. Вторую фразу переводчик передает с помощью описательного перевода, используя фразеологизм «два сапога – пара», имеющий то же значение. Таким образом, в переводе контраст единства формы и разницы содержания не был передан, и, следовательно, комический эффект был утрачен.

В целом, можно отметить, что при переводе различных художественных средств, в основе которых лежит повтор, переводчики зачастую отказываются от полного воспроизведения всех повторяющихся элементов в тексте перевода, вследствие чего определенная часть комического эффекта оказывается утеряна. В некоторых случаях

переводчики прибегают к приемам добавления или компенсации, используя в тексте перевода другие выразительные средства.

2.1.4. Перевод каламбуров и игры слов

В произведениях Вудхауза часто можно встретить разные виды каламбуров и игры слов, которые, как уже упоминалось в главе 1.3., представляют собой особую сложность для перевода из-за необходимости не только передать смысл, но и, зачастую, в той или иной степени сохранить форму высказывания. Рассмотрим нижеследующие примеры.

1. *'He kept saying Er. Er, er, er. I could have thrown a coffee spoon at him.'*

Here, of course, was my chance to work in the old gag about to err being human, but it didn't seem to me the moment. [Much Obligated, Jeeves; гл.12]

В данном примере приведена реплика девушки, которая жалуется на то, что ее жених во время произнесения важной речи слишком часто говорил *Er, er* (характерный фонетический сигнал размышления), ее собеседник хотел остроумно ответить, но передумал. Каламбур строится на использовании пословицы «*to err is human*» (калька латинского выражения «*errare humanum est*»; рус.: «человеку свойственно ошибаться») и созвучии *er* и глагола *err*. Таким образом, в данном контексте пословица, если бы она была произнесена, приобрела бы возможное значение «человеку свойственно «экать».

– *Он все бекал и мекал. Я еле сдержалась, чтобы не запустить в него чайной ложкой.*

На это я, конечно, мог бы возразить, что гораздо хуже, если человек ни бе ни ме ни ку-ка-ре-ку, но я чувствовал, что сейчас не время для остроумных ответов. [Тысяча благодарностей, Дживс; гл.12]

В переводе, из-за того, что русский вариант этой пословицы никаким образом не может быть созвучным какому-либо фонетическому сигналу размышления, переводчику пришлось отказаться от использования этой пословицы. Переводчик использует прием компенсации, подыскав русский

просторечный фразеологизм «ни бе, ни ме, ни кукареку», который в полном виде может означать «совершенно ничего не знает и не умеет», а в сокращенной версии часто используется в значении «не может ничего сказать». Таким образом, каламбур, в целом, был передан, однако в определенной степени комический эффект был утерян, так как механизм русского каламбура более очевидный (простой повтор вместо созвучия, предполагающего некоторое домысливание), а также общая стилистическая окраска ответа оказалась значительно сниженной.

2. *Bingo and The Little Woman* [The Inimitable Jeeves; гл.17]

Данный пример является названием одного из рассказов сборника, в котором повествуется о том, как персонаж по имени Бинго Литтл влюбился в девушку, которая под псевдонимом пишет романтические произведения. *The Little Woman* в названии рассказа, вероятно, является отсылкой к названию романа *Little Women* (рус.: Маленькие женщины) американской писательницы Луизы Мэй Олкотт, что служит своеобразным намеком на профессию героини. Также это становится и намеком на развязку рассказа, в конце которого Бинго Литтл женится на этой девушке. Игра слов в данном случае строится на омонимии слова *little* с фамилией героя, и таким образом его можно прочесть также как «женщина по фамилии Литтл». Многозначность этого названия становится понятной в контексте всего рассказа.

Бинго и его новая пассия [Этот неподражаемый Дживс; гл.17]

В переводе имя данного героя было переведено с помощью транскрипции как Бинго Литтл, вероятно, потому, что переводчик счел нецелесообразным менять имя одного из главных персонажей ради игры слов. Также, вероятно, потому что упомянутый роман малоизвестен русскому читателю, переводчик отказался и от передачи буквального значения, в котором содержалась аллюзия. Таким образом, переводчик полностью отказывается от передачи игры слов, используя описательный перевод, подходящий по контексту рассказа. Поскольку в русском названии

рассказа отсутствует многозначность, утерян был и комический эффект, создаваемый с ее помощью.

3. *'Couldn't put it down, ' I said, cunningly not revealing that I hadn't been able to take it up.* [Much Obligated, Jeeves; гл.3]

Процитированная в данном примере реплика является ответом Берти Вустера на вопрос, прочитал ли он книгу, написанную его знакомой. Поскольку этот вопрос был задан женихом автора книги, Вустер постарался ответить так, чтобы не обидеть своего друга. Реплика оригинала *Couldn't put it down* может быть понята двояко: в употребительном в подобных случаях значении «было так интересно, что не мог остановиться», либо в буквальном значении «не мог положить». Вторая часть каламбура из авторской ремарки *I hadn't been able to take it up* также имеет два возможных значения: «не смог начать» и «не смог поднять/взять в руки». Таким образом, при столкновении этих двух фраз в одном контексте актуализируется именно буквальное значение, с помощью чего и создается комический эффект, заключающийся в контрасте смысла понимаемого одним персонажем ответа и буквальным смыслом, вложенным в него.

– *Просто из рук не выпускал, – соврал я: на самом деле я и не брал его в руки.* [Тысяча благодарностей, Дживс; гл.3]

В переводе переводчик отказывается от передачи двусмысленности оригинальной реплики, ограничиваясь только переводом первого значения употребительным в подобных случаях русским выражением. Как следствие этого, в авторской ремарке пришлось прибегнуть к некоторым изменениям в денотативном значении (замена *cunningly not revealing* – «хитро умолчав о» на *соврал*). Таким образом, комический эффект, создающийся с помощью двусмысленности, оказался полностью утерян. В какой-то степени это было компенсировано антонимическим повтором *из рук не выпускал – не брал в руки*, однако комический потенциал перевода значительно уступает оригинальному.

4. *I had just got across the lawn when a head poked itself out of the smoking room window and beamed at me in an amiable sort of way. <...>*

It had taken me a couple of seconds to place this head. [Very Good, Jeeves; гл.8]

В данном примере рассказчик видит одного гостя, высунувшегося из окна, и пытается понять, кто это. Автор использует синекдоху *a head* («голова») для того, чтобы обозначить гостя, и глагол *place* в одном из его значений «узнать, вспомнить». Комический эффект создается за счет непосредственной контекстуальной близости этих слов, в результате которого у слова *head* актуализируется буквальное, а не переносное значение, а у глагола *place* – одно из его других значений «разместить, положить». И таким образом фразу *to place this head* можно прочесть не только, как «узнать гостя», но и как «положить голову на место».

Когда я шел по газону, из окна курительной комнаты высунулась голова и дружелюбно мне засияла. <...>

Мне понадобилось несколько секунд, чтобы опознать голову. [Посоветуйтесь с Дживсом; гл.8]

Как можно заметить, двусмысленность оригинального выражения в переводе была несколько утеряна, так как в русском языке нет эквивалента глаголу *place*, который передавал бы оба необходимых значения. Переводчик подбирает эквивалент главному по контексту значению, из-за чего комический эффект немного ослабевает. Однако частично его удалось передать благодаря тому, что переводчиком был выбран эквивалент *опознать*, который часто используется в словосочетании «опознать тело». Таким образом, некоторая двусмысленность в переводе была передана, но второе возможное значение фразы в русском переводе отличается от оригинала.

5. В произведениях Вудхауза персонажи часто обмениваются телеграммами, текст которых зачастую бывает либо комичным сам по себе,

либо ведет к каким-либо комичным ситуациям. Это можно наблюдать в нижеследующем примере.

Главный герой Берти Вустер получает неподписанную телеграмму с наставлениями приехать в один дом, взять с собой некоторые вещи. Заканчивается она так:

Remember when you come here absolutely vital meet perfect strangers.
<...>

Очевидно, что в тексте телеграммы для уменьшения количества строк были выпущены предлоги, и выделенную фразу следует читать как *it is absolutely vital to meet as perfect strangers* («жизненно необходимо притвориться абсолютно незнакомыми»). Однако без предлога эта фраза имеет совершенно иное значение, что приводит к недопониманию:

'<...> Then all we can say is that some person unknown <...> considers it absolutely vital for me to meet perfect strangers. But why should I meet perfect strangers, Jeeves?' [Very Good, Jeeves; гл.1]

Берти Вустеру, богатому человеку, который всегда отправляет полный текст телеграмм, так как он не заботится о том, сколько это будет стоить, не приходит в голову «додумать» предлог, и он понимает данное сообщение как «жизненно необходимо встретиться с абсолютно незнакомыми людьми» и приходит в полное недоумение из-за нелепости подобного поручения от анонимного отправителя. Комический эффект создается с помощью контраста двух возможных значений, возникших из-за отсутствия предлога, характерного для текстов телеграмм.

Запомни когда здесь появишься жизненно необходимо прикинуться незнакомыми. <...>

– <...> В таком случае с полным основанием можно утверждать только то, что некто неизвестный <...> считает жизненно необходимым, чтобы я прикинулся незнакомым с ним. Дживс, но почему я должен прикинуться, что мы незнакомы? [Посоветуйтесь с Дживсом; гл.1]

В переводе, из-за отсутствия в русском языке такого эквивалента глагола *meet*, который в зависимости от наличия определенного предлога передавал бы оба необходимых значения, двусмысленность оригинального текста была утеряна. Переводчик решил подобрать эквивалент одному из значений (из «восстановленного» текста телеграммы), так как именно оно является главным в контексте последующего развития событий. Таким образом, несмотря на то, что недоумение по поводу текста телеграммы в переводе осталось, оно вызвано не двусмысленностью, а анонимностью послания, и комический эффект был утерян.

На основании проанализированных примеров можно отметить то, что при передаче каламбуров или игры слов, основанной на двусмысленности, в тексте перевода зачастую становится невозможным сохранить все необходимые значения, а также форму оригинального высказывания. Чаще всего переводчик выбирает путь передачи лишь одного из значений, более важного в контексте произведения, из-за чего комический эффект почти полностью теряется. В некоторых случаях, при использовании приема компенсации, удастся в той или иной степени сохранить комический эффект, но выразительное средство, используемое переводчиком, в таком случае отличается от оригинального.

2.2. Переводы произведений О. Генри

За свою жизнь О. Генри (настоящее имя Уильям Сидни Портер; 1862–1910) написал свыше пятисот рассказов. Его жизнь была непростой и полной событий: он переменял десяток профессий – был ковбоем, аптекарем, рудокопом, чертежником, землемером, конторщиком, кассиром, журналистом, редактором; был обвинен в растрате и провел пять лет в тюрьме. [Самохвалов 1971: 8] Все это нашло выражение в особенностях его стиля и метода. О. Генри рассматривал жизнь, как смешение комедии и трагедии; к своим героям он относился с покровительственным добродушием. И хотя фабула новелл не всегда юмористична, самый стиль

письма и его логика делают происходящее не только легко воспринимаемым, но и по-настоящему смешным даже, казалось бы, в самых трагических обстоятельствах. [Вербицкий / http://studopedia.su/18_101305_valentin-verbitskiy-tayni-o-genri.html]

В рассказах О. Генри много внешнего действия и вместе с тем тонких психологических нюансов; почти всегда – интригующий, парадоксальный сюжет, полный контрастов. Самым типичным комическим приемом О. Генри является неожиданная, эксцентрическая развязка, обычно нечто алогичное в поведении человека, обратное «норме». [Самохвалов 1971: 12] Вообще, юмор О. Генри – это юмор положений, но он также основан и на языковых эффектах. О. Генри «умел вывернуть слово так, что оно приобретало другой смысл». Именно поэтому его произведения так сложны для перевода. [Вербицкий / http://studopedia.su/18_101305_valentin-verbitskiy-tayni-o-genri.html] Мы рассмотрим перевод некоторых языковых средств создания комического, характерных для стиля О. Генри.

2.2.1. Перевод зевгмы

В своих рассказах О. Генри часто использует для создания комического эффекта зевгму, средство, обладающее очень мощным комическим потенциалом и чаще всего использующееся именно для того, чтобы вызвать смех.

Мы решили рассмотреть перевод зевгмы отдельно, ввиду ее особой сложности для перевода, так как возможности синтаксического объединения в однородный ряд семантически неоднородных слов или выражений в разных языках могут заметно отличаться. При переводе с английского языка на русский это проявляется особенно ярко, благодаря наличию в английском языке ряда глаголов, имеющих десятки различных значений.

Поскольку комический эффект при использовании зевгмы создается именно с помощью неоднородности, тем самым вызывая чувство «обманутого ожидания», главной задачей переводчика становится

максимально полная передача не столько смысла высказывания, сколько его формы, так как в противном случае комический эффект может быть полностью утерян. Рассмотрим несколько примеров.

1. ‘<...> *His name’s Scudder, and he’s 45, and taking lessons on the piano and 15,000 barrels of oil a day out of his wells*’ [The Gentle Grafter; Conscience In Art]

В данном примере объединены два выражения: *take lessons* со значением «брать уроки», «учиться» и *take oil out of wells* – «выкачивать нефть из скважины». Комический эффект создается с помощью столкновения двух разных значений глагола *take*.

– <...> *Его фамилия Скаддер, ему сорок пять лет, он учится играть на пианино, и его нефтяной фонтан дает каждый день по пятнадцать тысяч баррелей нефти.* [Благородный жулик; Совесть в искусстве]

Переводчик отказывается от передачи зевгмы, вероятно, потому что в русском языке отсутствует эквивалент глагола *take*, который объединял в себе два необходимых значения. Переводчик находит эквиваленты каждому из отдельных значений, причем, при переводе второй части используется трансформационный перевод. И таким образом, в русском переводе комический эффект полностью теряется.

2. *In the morning Turpin would take bromo-seltzer, his pocket change from under the clock, his hat, no breakfast and his departure for the office.* [The Whirligigs; Suite Homes And Their Romance]

В данном примере комический эффект создается с помощью уже четырех различных значений глагола *take*: «выпить» (*bromo-seltzer*), «взять» (*pocket change* и *his hat* – «мелкие деньги и шляпу»), «(не) съесть» (*no breakfast* - «завтрак») и «уйти» (*his departure*).

Утром мистер Терпин пил бромо-сельтерскую воду, после чего забирал из-под часов и клал в карман мелкие деньги, надевал шляпу и, не завтракая, отправлялся в контору. [Коловращение; Так живут люди]

В переводе все использованные значения переведены разными эквивалентами. Более того, в переводе словосочетание с однородными членами *would take his pocket change, his hat* было передано с помощью приемов добавления и модуляции, что привело к наличию еще одного значения в русском переводе, а также были использованы трансформации (*would take no breakfast – не завтракая*). Таким образом, синтаксическая структура предложения в переводе существенно отличается от оригинала. И поскольку в переводе происходит простое перечисление действий вместо синтаксического объединения семантически неоднородных членов, комический эффект, в английском предложении особенно усиленный количеством объединенных элементов, в русском переводе полностью утерян.

3. *The Peaviners took me by surprise and Bill by the bridle and began a conversation that wasn't entirely disassociated with the subject of fruit trees.* [The Gentle Grafter; The Man Higher Up]

В данном примере зевгма строится с помощью фразеологизма *take by surprise* со значением «удивить, напугать» и фразового глагола *take by* («взять, ухватить за что-либо»). Таким образом, комический эффект создается не только с помощью объединения неоднородных слов, но и с помощью разложения фразеологизма.

Жители Пивайна схватили Билла под уздцы и завели со мной разговор, имеющий ближайшее отношение к теме о фруктовых деревьях. [Благородный жулик; Кто выше?]

Как можно заметить, в русском переводе авторское средство не было передано, так как переводчик опускает *took me by surprise*, из-за чего комический эффект был утрачен. Но можно отметить, что эффект обманутого ожидания был в какой-то степени компенсирован использованием глагола *завели* при переводе фразы *began a conversation* («начали разговор»), являющимся однокоренным с глаголом *повели*, который был бы весьма ожидаемым после фразы *под уздцы*.

4. *He took his dose and then Mrs. Widdup's hand. She blushed.* [The Whirligigs; The Marry Month Of May]

В данном примере зевгма снова строится с помощью разных значений глагола *take*: «выпить» (*his dose* – «его порцию (лекарства)») и «взять» (*Mrs. Widdup's hand* – руку миссис Виддап).

Он принял лекарство и принял еще в свои руки – руку миссис Виддан. Она вспыхнула. [Коловращение; Брачный месяц май]

Переводчик попытался передать многозначность использованного глагола с помощью глагола *принять*, являющегося возможным эквивалентом первого значения глагола *take*. Затем переводчик использует прием добавления, вследствие чего средством, использованным в переводе, становится не зевгма, а повтор. Поскольку у повторяющегося элемента при полном совпадении формы имеется разница в значении, комический эффект в переводе все же был передан, пусть и в несколько меньшей степени и с помощью другого средства.

5. *The guide goes down again, and convoys into the lair a person in blue overalls carrying an amount of inebriety and a lantern.* [The Gentle Gafter; Hostages To Momus]

В примере комический эффект создается при объединении двух фраз с помощью глагола *carry*. Значение первой фразы *carry an amount of inebriety* (которую сложно передать на русский язык буквально) – «будучи сильно нетрезвым», во второй же фразе *carry a lantern* глагол используется в своем прямом значении «нести что-либо в руках». Таким образом, комический эффект создается с помощью неожиданного объединения в однородный ряд явлений совершенно разных: нематериальной нетрезвости и вполне материального фонаря.

Провожатый снова спускается вниз и конвоирует в логово человека в синем комбинезоне, обремененного фонарем и хроническим алкоголизмом. [Благородный жулик; Заложники Момуса]

В переводе зевгму удалось передать, для чего переводчик нашел приближенный эквивалент *обремененный*. Стоит отметить, что денотативное значение этого слова отличается от использованного в оригинале: так, одно из использованных значений слова *обремененный* – «несущий нечто очень тяжелое», а не «несущий в руках». Но в данном контексте это только помогает усилить комический эффект. Также можно отметить изменение в значении и другой часть зевгмы, вероятно, из-за того, что слово *обремененный* может использоваться с названием болезни, но не при описании запаха человека. Таким образом, используя приемы приближенного перевода и модуляции, переводчик сохраняет зевгму, что позволяет сохранить комический эффект при некоторых изменениях в денотативных значениях.

6. *At noon Mrs. Turpin would get out of bed and humour, put on a kimono, airs, and the water to boil for coffee*. [The Whirligigs; Suite Homes And Their Romance]

В данном примере автор использует зевгму дважды. В первом случае она создается с помощью синтаксического объединения двух выражений *get out of bed* («встать с кровати») и *get out of humour* («прийти в раздраженное состояние»). Во втором случае зевгма строится на использовании фразового глагола *put on* («надевать»), идиоматического выражения *put on airs* («заносчиво держать себя») и прямого значения глагола *put* – «поставить, положить».

В двенадцать часов дня миссис Терпин вылезала из постели, выходила из спальни и из себя, надевала кимоно на тело и важное выражение на лицо и ставила воду для кофе. [Коловращение; Так живут люди]

В переводе зевгма также присутствует дважды. Выражение *out of bed* переводчик передает прямым эквивалентом, а для перевода второй части зевгмы переводчик использует близкое, но не идентичное по значению выражение *выйти из себя*. Разбитие зевгмы переводчик компенсирует объединением других значений, добавляя *выходить из спальни*, что является

логическим продолжением действия из первой части фразы. При переводе второй зевгмы переводчик использует добавление *на тело* и находит описательный эквивалент второго значения, который позволяет объединить в ряд однородных членов первые две части зевгмы. Таким образом, в переводе, как и в оригинале, зевгма используется дважды, что полностью сохраняет комический эффект, при минимальных изменениях в денотативных значениях.

Подводя итог вышеизложенному, можно отметить, что чаще всего при переводе зевгмы переводчики решают передать только смысл высказывания, а не его форму, прибегая при этом к различным синтаксическим трансформациям. В некоторых случаях переводчикам удается найти способ воссоздать зевгму на языке перевода или же компенсировать ее отсутствие другими выразительными средствами, используя для этого приемы добавления, приближенного или описательного перевода.

2.2.2. Перевод окказионализмов

В рассказах О. Генри достаточно часто встречаются окказионализмы, также являющиеся одним из самых ярких средств создания комического эффекта. Поскольку это придуманные автором новые слова, при переводе окказионализмов переводчик сталкивается с необходимостью не только понять и передать денотативное значение данных слов, но и, по возможности, сохранить индивидуально-авторскую форму выражения этого значения, то есть, заняться словотворчеством. Рассмотрим следующие примеры.

1. *Helen Grimes, chaparralish as she can be, is goaded beyond imprudence.*
[Strictly Business; Strictly Business]

В данном примере автором используется окказионализм *chaparralish*, прилагательное, образованное от слова *chaparral* («чапараль, заросли кустарникового дуба») и постфикса *-ish*. Растение чапараль является колючим кустарником, таким образом, окказионализм *chaparralish*, с

помощью которого описывается персонаж, используется в метафорическом значении, вероятно, передавая «колючий», резкий характер героини.

Эллен Граймс, не в силах дольше владеть своим ковбойским темпераментом, совершенно теряет голову от ревности. [Деловые люди; Деловые люди]

Как можно заметить, при передаче данного предложения на русский язык переводчик отказывается от использования окказионализма, применяя прием описательного перевода. Таким образом, общий смысл высказывания был передан, но комический эффект, создаваемый с помощью использования окказионализма, был утерян.

2. <...> *member of the chorus, who had dreamed hopelessly for years of the blessed opportunity, quickly Carmenized herself and the opera went on.* [The Whirligigs; A Matter Of Mean Elevation]

Окказионализм *Carmenized*, используемый автором в данном примере, является формой прошедшего времени несуществующего глагола *Carmenize*, образованного от имени *Carmen* (являющегося отсылкой к имени главной героини одноименной оперы) с помощью постфикса *-ize*, имеющим значение «процесса и факта действия, связанного с понятием, от которого образуется данное слово». Следовательно, можно предположить, что значением данного окказионализма в данном контексте является «придать себе схожесть с Кармен, подготовиться для роли». Учитывая, что данный суффикс часто используется для образования слов, являющихся научными или техническими терминами, использование данного окказионализма вызывает ассоциации с определенной механистичностью, техничностью действия, с помощью которых создается комический эффект.

Одна из хористок, годами мечтавшая о таком счастливом случае, срочно преобразилась в Кармен, и представление началось. [Коловращение; Вопрос высоты над уровнем моря]

При передаче данного окказионализма переводчик использует прием описательного перевода, отказываясь от словотворчества. Вследствие этого

комический эффект оказался полностью утерян. Такое решение переводчика представляется несколько спорным, так как в русском языке существует постфикс *-изирова-(ть)*, являющийся прямым эквивалентом использованному в тексте оригинала английскому постфиксу, с помощью которого можно было бы воссоздать окказионализм в тексте перевода и сохранить комический эффект.

3. *The third day of the rain it slacked up awhile in the afternoon, so me and Andy walked out to the edge of town to view the mudscape.* [The Gentle Grafter; The Octopus Marooned]

Окказионализм *mudscape*, использованный в данном примере, образован с помощью слова *landscape* («пейзаж»). Автор заменяет корень *land* («земля») на *mud* («грязь»), таким образом, передавая ироническое отношение персонажей к виду окружающей их грязной местности.

На третий день дождь чуть-чуть перестал, и мы с Энди отправились за город полюбоваться прегрязной природой. [Благородный жулик; Трест, который лопнул]

Для передачи данного окказионализма на русский язык переводчик использует прием компенсации. Глагол *view* («посмотреть на») переводчик передает с помощью контекстуального эквивалента *полюбоваться*, который вызывает в читателе ожидание дальнейшей фразы *прекрасной природой*. Использование неожиданного для читателя слова *прегрязной* создает комический эффект, усиленный благодаря созвучию этого слова ожидаемому. Таким образом, несмотря на то, что в переводе было использовано другое средство, иронический подтекст оригинала был полностью передан в тексте перевода.

4. *Nevertheless, if I may be allowed, I will tell you of an Indian Territory feud of which I was press-agent, camp-follower, and inaccessory during the fact.* [The Whirligigs; A Technical Error]

В данном примере используется окказионализм *inaccessory*, образованный от существительного *accessory* (в данном контексте имеющий

значение «соучастник») с помощью отрицательного префикса *in-*. Соответственно, вероятное значение данного окказионализма – «не являющийся соучастником». Комический эффект создается с помощью того, что фраза *accessory during the fact* («соучастник при событии преступления») относится к специальной лексике, и использование окказионализма вместо первого слова создает определенный иронический подтекст.

Однако, с вашего разрешения, я хотел бы рассказать об одной вендетте на индейской территории, вендетте, в которой я играл роль репортера, адъютанта и несоучастника. [Коловращение; Формальная ошибка]

На русский язык данный окказионализм был передан с помощью приема калькирования: переводчик создает новое слово с помощью отрицательного префикса *не-* и существующего слова *соучастник*. Однако из-за того, что фраза *during the fact* в русском переводе была опущена, комический эффект не был передан в полной мере, так как не была сохранена определенная формальность, бюрократичность оригинального высказывания.

5. *'Well,' says I, 'maybe you've really got kleptopigia.*' [The Gentle Grafter; The Ethics Of Pig]

В данном примере автор использует окказионализм *kleptopigia*, образованный с помощью двух существительных: *kleptomania* (от греческого *kleptes* – «вор», и *mania* – «безумие») – «болезненное влечение к совершению краж» и *pig* – «свинья». Таким образом, можно предположить, что значением данного окказионализма является «болезненное влечение к совершению краж свиней». Комический эффект создается не только с помощью употребления не существующего в языке слова, но также и с помощью контраста псевдонаучного звучания окказионализма со значением, вложенным в него автором.

– Ну что ж! – говорю я. – Может быть, вы и вправду больны клеттосвинией. [Благородный жулик; Пороссячья этика]

Перевод данного окказионализма не составляет труда, благодаря наличию в русском языке слова клептомания, имеющего то же происхождение и то же значение. Переводчик использует прием калькирования, переводя отдельные части слова. Таким образом, в русском переводе полностью передано не только значение слова, но также и его форма, что позволило полностью передать и комический эффект.

Подводя итог, можно отметить, что переводчики часто отказываются от создания новых слов, используя прием описательного перевода для передачи лишь значения оригинала, в результате чего происходит потеря комического эффекта. При использовании приема калькирования, позволяющего сохранить форму оригинального высказывания, комический эффект в полной мере или частично сохраняется, но это не всегда является возможным. В таких случаях переводчик может прибегнуть к приему компенсации, что позволяет передать комичность оригинала с использованием других средств.

2.2.3. Перевод юмора, основанного на аллюзиях и реалиях

Как уже упоминалось в главе 1.4., юмор, основанный на аллюзиях или упоминании тех или иных реалий, представляет особую сложность для перевода, так как его понимание требует определенных фоновых знаний, которых может не быть у иноязычных читателей. Таким образом, при переводе зачастую приходится прибегать к тем или иным способам прагматической адаптации, которые могут привести к определенной потере комического эффекта, частично создающегося с помощью имплицитного смысла.

Главной задачей переводчика в подобных случаях становится оценка того, как много информации требуется эксплицировать для понимания читателем комического, чтобы, при этом, определенная часть шутки осталась имплицитной, так как это является одним из наиболее важных условий создания комического эффекта.

Рассмотрим следующие примеры.

1. *Farmers are not fair game to me as high up in our business as me and Andy was; but there was times when we found 'em useful, just as Wall Street does the Secretary of the Treasury now and then.* [The Gentle Grafter; Modern Rural Sports]

Для создания комического сопоставления в данном примере автор упоминает следующие реалии: *Wall Street* – название улицы, являющейся центром финансового квартала Нью-Йорка, и *the Secretary of the Treasury* – название должности главы министерства финансов США. *Wall Street*, очевидно, является метонимией, так как под названием этой улицы подразумеваются люди, работающие с финансами. Таким образом, комический эффект в данном отрывке создается с помощью имплицитного смысла, что финансисты так или иначе не следуют закону.

Конечно, фермеры были для нас слишком мелкая дичь, обычно мы с Энди занимались делами поважнее, но иногда, в редких случаях, и фермеры бывали нам полезны, как порой для воротил с Уолл-стрит бывает полезен даже министр финансов. [Благородный жулик; Развлечения современной деревни]

Название должности было передано на русский язык с помощью устойчивого эквивалента. Название данной улицы достаточно хорошо известно русскому читателю, чтобы вызвать необходимые ассоциации. Однако можно заметить, что в переводе ирония высказывания в некоторой степени эксплицируется: для перевода метонимии *Уолл-стрит* переводчик использует добавление *воротилы*, несущее ярко выраженную негативную окраску, а также добавляет *даже* перед фразой *министр финансов*, тем самым усиливая подразумеваемый смысл, что обычно министр финансов им отнюдь не полезен.

2. *'We've been gouging the public for a long time with all kinds of little schemes from selling self-igniting celluloid collars to flooding Georgia with Hoke*

Smith presidential campaign buttons.' [The Gentle Grafter; The Chair Of Philanthromathematics]

В данном примере приводится реплика одного мошенника, рассказывающего о прошлых махинациях. Комический эффект создается с помощью упоминания *Hoke Smith*, под которым подразумевается Майкл Хук Смит, политик из штата Джорджия. Таким образом, мошенники пытались заработать денег, продавая жителям Джорджии значки с портретом этого политика якобы в поддержку его на президентских выборах. Юмор заключается в том, что Майкл Хук Смит никогда не баллотировался в президенты и во время предвыборной кампании поддерживал другого кандидата.

– <...> *Были мы мазуриками всю свою жизнь и как только не обжогоривали несчастную публику. Продавали ей самовоспламеняющиеся воротнички из целлулоида, наводнили всю Джорджию пуговицами с портретами президента Гока Смита, а такого президента и не было.* [Благородный жулик; Кафедра филантроматематики]

Поскольку русскоязычному читателю неизвестны вышеупомянутые события, переводчику пришлось прибегнуть к прагматическому добавлению *а такого президента и не было*. Это привело не только к снижению комического эффекта из-за излишней экспликации шутки, но также и к определенному искажению смысла оригинального высказывания.

3. *The manager came tripping and suggested peace. He was told to go to the popular synonym for war so promptly that the affair might have happened at The Hague.* [The Whirligigs; The Song And The Sergeant]

В данном отрывке автор описывает шумную ссору между актерами, которых безуспешно пытаются утихомирить работники ресторана. Автор использует упоминание города *The Hague* (Гаага), с помощью которого он проводит сопоставление между неудачными попытками примирить актеров с результатами проведения конференций сторонников мира, которые проходят в данном городе. Иронический подтекст также создается с помощью таких

фраз, как *suggested peace* («предложил мир»), часто используемой в политических документах, а также авторского эвфемизма *the popular synonym for war* («известный синоним к слову война»).

Метрдомель подошел к ним с проповедью о мире. Его послали ко всем чертям с такой быстротой, будто дело происходило на мирной конференции в Гааге. [Коловращение; Оперетка и кварталный]

Для передачи данного отрывка переводчик использует добавление *на мирной конференции*, тем самым эксплицируя заложенную автором иронию. Это в определенной степени компенсирует потери комического эффекта, создаваемого с помощью использования лексики, имеющей отношение к политике, которая в русском переводе была передана с помощью контекстуальных эквивалентов *проповедью о мире* и *ко всем чертям*, сохраняющих значение использованных в оригинале фраз, но не передающих необходимых ассоциаций.

4. *“I know,” said Jeff Peters. “I’ve read in history and mythology about Joan of Arc and Mme. Yale and Mrs. Caudle and Eve and other noted females of the past.”* [The Gentle Grafter; The Hand That Riles The World]

В данном примере комический эффект создается с помощью того, что в один ряд *noted females of the past* («выдающихся женщин прошлого») поставлены библейский персонаж *Eve*, историческая личность *Joan of Arc*, а также *Mme. Yale* – автор газетной колонки и книги о поддержании женской красоты и *Mrs. Caudle* – сварливая жена, персонаж американской юмористики. Таким образом, иронический подтекст создается благодаря противоречию при уравнивании «выдающихся деяний» упомянутых женщин.

– Да, – сказал Джефф Питерс. – Мне случилось читать и в истории и в мифологии о Жанне д’Арк, о мадам Иэл, о миссис Кодл, о Еве и других замечательных женщинах прошлого. [Благородный жулик; Рука, которая терзает весь мир]

При передаче данного примера на русский язык переводчик использует традиционные варианты написания имен *Жанн д’Арк* и *Ева*, так как эти

фигуры известны русскому читателю. Для передачи двух других имен переводчик использует прием транскрипции, а также прибегает к прагматическому комментированию в случае с *миссис Кодл*. Таким образом, комический эффект оригинала оказался в определенной степени утерян, так как противоречивость этого ряда известных женщин в русском переводе не была передана в полной мере (*мадам Иэл* переводчик оставил без комментирования), а также часть имплицитного смысла был эксплицирована.

5. *'Let me go alone,' says I. 'Two of us against one farmer would look as one-sided as Roosevelt using both hands to kill a grizzly.'* [The Gentle Grafter; Modern Rural Sports]

В данном примере приведена реплика один из мошенников, который считает нечестным вдвоем пытаться обмануть фермера, проводя сравнение с упоминанием президента Теодора Рузвельта, истории об охоте на медведей которого были широко известны американской публике. Таким образом, комический эффект создается за счет повтора идеи «двое против одного», а также неожиданности и преувеличенности сравнения (очевидно, что при охоте на медведя Рузвельт использовал оружие, а не руки).

– *Я пойду к нему один, – сказал я. – Мы вдвоем против одного фермера – это было бы слишком много. Это все равно, как если бы Рузвельт пошел на одного медведя с двумя кулаками.* [Благородный жулик; Развлечения современной деревни]

При передаче данного отрывка на русский язык необходимо было прибегнуть к прагматической адаптации, так как истории об охоте Рузвельта на медведей маловероятно известны русскому читателю. Переводчик использует членение предложений, чтобы сделать больший акцент на сравнении. Также переводчик использует прием модуляции при передаче *to kill a grizzly* как *пойти на медведя* (фразеологизм со значением «охотиться на медведя»), в результате чего в русском переводе появляется повтор слова *пойти* сначала в прямом, а затем в переносном значении. Для передачи слова *hands* («руки») переводчик использует прием конкретизации (*кулаки*),

благодаря чему слово *пойти* также используется в третьем значении как часть фразеологизма *пойти с кулаками* («затеять драку»). При переводе artikля переводчик использует прием компенсации, создавая обратный параллелизм фразе *двое против одного*. Таким образом, комический эффект оригинала был полностью передан на русский язык, несмотря на то, что создается он с помощью иных средств.

Подводя итог, можно отметить, что при передаче юмора, основанного на аллюзиях или реалиях, переводчику всегда приходится прибегать к прагматической адаптации: добавлению или комментированию. Поскольку это приводит к потере комического эффекта, в ряде случаев переводчик использует прием компенсации, благодаря чему комический потенциал оригинала сохраняется в переводе, но с использованием иных средств.

2.2.4. Перевод каламбуров и игры слов

Мы уже анализировали перевод каламбуров в главе 2.1.5. В своих рассказах О. Генри также часто использует игру слов для создания комического эффекта. Но, поскольку данные средства имеют особую сложность для перевода, представляется необходимым рассмотреть также примеры каламбуров и игры слов в произведениях другого автора и приемы, с помощью которых они были переданы на русский язык.

1. *They found the messenger serene in the belief that the “Sunset Express” was taking on nothing more stimulating and dangerous than aqua pura. While Bob was knocking this idea out of his head with the butt-end of his six-shooter <...> [The Whirligigs; The Roads We Take]*

В данном примере каламбур создается с помощью многозначности фразы *knock the idea out of head*, которая в данном контексте может быть понята как в переносном значении «заставить передумать», так и в буквальном «ударить по голове». Ожидаемым читателем значением в данном контексте является первое, но благодаря второй части каламбура, *with the butt-end of his six-shooter* («с помощью ручки своего шестизарядного

револьвера»), актуализируется именно второе значение, с помощью чего и создается комический эффект.

Проводника они застали врасплох – он был в полной уверенности, что «Вечерний экспресс» не набирает ничего вреднее и опаснее чистой воды. Пока Боб Тидбол выбивал это пагубное заблуждение из его головы ручкой шестизарядного кольта, <...> [Коловращение; Дороги, которые мы выбираем]

Для передачи данный каламбура переводчик использует прием калькирования, полностью копируя структуру оригинального каламбура. Однако поскольку переводчиком был выбран глагол *выбивал*, в русском переводе было утеряно резкое противопоставление ожидаемого смысла с фактическим значением окончания предложения, что привело к некоторому ослаблению комического эффекта. Но можно отметить, что слово *idea* было передано с помощью фразы *пагубное заблуждение*, которая помогает создать иронический подтекст. И таким образом в тексте перевода определенная потеря комического эффекта была компенсирована с помощью использования других средств.

2. *“I am a Colombian, madam,” said the General, proudly. “I speak the Spanish. The advisement in your window say the Spanish he is spoken here. How is that?”*

“Well, you’ve been speaking it, ain’t you?” said the madam. “I’m sure I can’t.” [Strictly Business; The Gold That Glittered]

Данному диалогу предшествуют следующие события: человек, прибывший из Колумбии, искал гостиницу, в которой можно остановиться. И он сделал свой выбор благодаря объявлению на окне, в котором было написано «*Spanish is spoken here*». Ожидаемым смыслом данного выражения является «в данной гостинице работают люди, говорящие по-испански». Однако во второй части каламбура, которой является ответ служащей гостиницы на возмущение иностранца, что она не знает испанского, актуализируется буквальное значение «здесь звучит испанская речь».

– Я из Колумбии, сеньора, – гордо ответил генерал. – Я говорю испанский. На вашем окне написано: здесь говорят по-испански. Как же это?

– Да ведь вы же сейчас и говорили по-испански, – возразила дама. – А я-то вот и не умею. [Деловые люди; Золото, которое блеснуло]

Как можно заметить, перевод данного каламбура не составляет сложности благодаря наличию в русском языке неопределенно-личных конструкций, обладающий тем же потенциалом для создания двусмысленности, что и пассивные конструкции в английском языке. Таким образом, с помощью синтаксических трансформаций, данный каламбур был полностью передан на русский язык, благодаря чему полностью сохранился и комический эффект, создаваемый с помощью контраста узуального значения фразы *Здесь говорят по-испански* и ее буквального прочтения.

3. *But he was earning twelve dollars per week, which he needed to support his feet whether his feet would support him or not.* [Strictly Business; “What You Want”]

В данном примере игра слов создается с помощью двух значений глагола *support*: «прокормить» и «держать». В первой части в сочетании с фразой *his feet* («его ноги»), которая является метонимическим переносом с целого (данный персонаж) на частное (его ноги), используется первое значение. Во второй части, благодаря обоюдной замене подлежащего и дополнения, актуализируется второе упомянутое значение данного глагола. Таким образом, комический эффект создается благодаря разнице в значениях при формальном повторе отдельных частей.

Но работа приносила Джеймсу двенадцать долларов в неделю, которые были ему необходимы, чтобы держаться на ногах, даже если ноги отказывались его держать. [Деловые люди; «Кому что нужно»]

При передаче данного отрывка на русский язык переводчик использует описательный перевод *чтобы держаться на ногах*, который позволил передать и схожесть структуры игры слов в оригинале. Комический эффект

был несколько ослаблен, так как в русском переводе сохранился только повтор, без контраста разных значений.

4. *Of course, the rabbits do not count. Nor the Easter eggs, since the higher criticism has hard-boiled them.* [Strictly Business; The Day Resurgent]

В данном примере речь идет о том, насколько сложно художнику подобрать нужный сюжет для пасхальной картины, и почему для этого сюжета не стоит использовать пасхальные яйца. Каламбур создается с помощью двух значений *hard-boiled*: «сваренный до твердого состояния» и «жестко, цинично, без эмоций». Благодаря синтаксической структуре, а также контекстуальной близости с фразой *Easter eggs* (пасхальные яйца), фразу *since the higher criticism has hard-boiled them* можно понять в двух возможных смыслах: «поскольку критики их сварили вкрутую», или «поскольку их жестоко критикуют». Комический эффект создается с помощью двусмысленности прочтения фразы, а также контраста двух возможных значений.

Зайчики, понятное дело, в счет не идут. Пасхальные яйца – тоже, им слишком круто пришлось от строгих критиков. [Деловые люди; День воскресения]

При воссоздании данного каламбура на русском языке переводчик решает построить новую игру слов на основе слова *круто*. Данное наречие может иметь значение «резко», таким образом, словосочетание *круто пришлось от критиков* может быть прочитано как «их резко, жестоко критиковали». Также корень данного слова используется в наречии *вкрутую* (входящего в состав узуального эквивалента глаголу *hard boil* «сварить вкрутую»). Таким образом, при использовании синтаксических трансформаций, переводчику удалось передать двусмысленность оригинального высказывания. Однако комический эффект был немного ослаблен тем, что два возможных значения русского выражения не равнозначны: одно существенно предпочтительней другого.

5. *The only one [tree] that showed any signs of bearing anything was a fine young cottonwood that had put forth a hornet's nest and half of an old corset-cover.*

The Peaviners protracted our fruitless stroll to the edge of town. [The Gentle Grafter; The Man Higher Up]

В данном примере речь идет о том, как один мошенник продал жителям одного города под видом фруктовых другие деревья. Через какое-то время он случайно оказался в том самом городе, где и столкнулся с жителями, возмущенными раскрывшимся обманом. В приведенной цитате рассказчик описывает эти деревья. Каламбур создается с помощью двух значений причастия *bearing*: «приносящий плоды» и «держатый на себе». Таким образом, в данном предложении используется эффект «обманутого ожидания», который создается за счет того, что начало предложения актуализирует первое из упомянутых значений причастия *bearing*, а окончание предложения – второе. Комический эффект также усиливается благодаря использованию в следующем предложении эпитета *fruitless*, у которого помимо главного значения «безрезультатный», может быть и буквальное значение «без плодов».

Единственное дерево, которое сулило принести хоть какой-нибудь плод, был молоденький виргинский тополе, на котором выросло хорошее осинное гнездо и половина старого лифчика.

Жители довели нашу бесплодную прогулку до самой окраины города, <...>. [Благородный жулик; Кто выше?]

Передача первого каламбура в данном примере на русский язык осложнена тем, что оба использованных значения являются необходимыми для передачи в контексте. Так как переводчик не смог подобрать эквивалент, имеющего оба необходимых значения, он воспользовался разными синтаксическими трансформациями, которые позволили использовать глагол *выросло*. Данный глагол имеет как прямое значение «развиться» (которое могло бы использоваться по отношению к фруктовым плодам), так и

переносное значение «появиться, возникнуть» (актуализированное, благодаря продолжению предложения). При передаче на русский язык многозначности второго предложения переводчик использует прямой эквивалент *бесплодную*, сохраняющий оба необходимых значения английского слова *fruitless*. Таким образом, несмотря на то, что в переводе один из каламбуров отсутствует, комический эффект текста оригинала был почти в полной мере передан на русский язык.

Подводя итог, можно сделать вывод, что при необходимости сохранить многозначность оригинала в переводе, переводчики зачастую прибегают к приемам синтаксических трансформаций, которые позволяют воссоздать каламбур или игру слов в тексте перевода на основе многозначности какого-то иного слова или фразы. В тех случаях, когда при подобной передаче каламбура или игры слов все же происходят определенные потери комического эффекта, переводчик может компенсировать это использованием каких-то иных выразительных средств.

Выводы по 2 главе

1. Учитывая многообразие языковых средств создания комического и особенности авторского использования этих средств, а также требования контекста, как узкого, так и широкого, переводчику необходимо каждый раз решать определенную творческую задачу при выборе того или иного переводческого приема, который сможет максимально полно передать на ПЯ комический потенциал текста оригинала. Однако, несмотря на уникальность каждого отдельного случая, существуют определенные закономерности при выборе приемов перевода.

2. При передаче комических метафор и образных сравнений чаще всего целесообразно использовать прием приближенного или описательного перевода, позволяющий сохранить образность оригинала, с помощью которой и создается комический эффект. Возможны также использование замены образа на другой, обладающий схожим комическим потенциалом, либо компенсация потери комического эффекта с помощью других выразительных средств. При использовании переводческих трансформаций метафора в тексте оригинала может быть передана с помощью образного сравнения в тексте перевода, и наоборот.

3. При переводе художественных средств, в основе которых лежит техника преуменьшения или преувеличения, переводчик может использовать разные приемы, в определенных случаях прибегая к прагматической адаптации. Чаще всего переводчикам удастся сохранить комический прием деформации явлений, однако в переводе степень искажения может быть усилена или ослаблена.

4. Для того чтобы передать на ПЯ средства, использующие элементы повтора, переводчик может использовать приемы калькирования, описательного перевода или компенсации. Также при переводе подобных средств создания комического с английского языка на русский переводчики имеют тенденцию опущения нескольких элементов повтора.

5. При переводе зевгмы переводчики чаще отказываются от передачи формы оригинала, используя различные синтаксические трансформации. В некоторых случаях возможно воссоздание зевгмы на ПЯ, для чего используются приемы добавления, приближенного или описательного перевода.

6. Самым эффективным приемом передачи окказионализмов является калькирование, но это зачастую является невозможным, вследствие чего при переводе окказионализмов переводчики отказываются от создания новых слов на ПЯ, используя прием описательного перевода, что приводит к потере комического эффекта. В некоторых случаях переводчики прибегают к компенсации, используя для создания комического эффекта в тексте перевода какие-либо художественные средства, отличные от использованных автором.

7. При переводе юмора, основанного на каких-либо аллюзиях и реалиях, чаще всего требуется использование каких-либо способов прагматической адаптации, которые приводят к излишней экспликации в тексте перевода. Потеря комического эффекта, возможная в подобных случаях, может быть компенсирована с помощью использования каких-либо других художественных средств.

8. Максимально полная передача каламбуров и игры слов возможна в том случае, когда в ПЯ существуют устойчивые эквиваленты, имеющие сходный набор значений. В остальных случаях для сохранения комического эффекта переводчику необходимо использовать приемы калькирования, компенсации или описательного перевода, либо воспользоваться синтаксическими трансформациями, которые позволяют создать новую игру слов на языке ПЯ, сохраняющую использованные в оригинале денотативные значения.

Заключение

Изучив подход различных исследователей к феномену комического, мы выявили, что существует множество концепций комического, но в основе большинства из них лежит идея некоего отклонения от нормы, неправильности. Кроме того, мы отметили некоторые отличия понятий «комическое» и смешное (степень намеренности, возникновение двух пластов смысла), благодаря чему в работе было дано определение понятию комическое.

Также мы рассмотрели основные формы комического, к которым большинство исследователей относят юмор и сатиру, разграничивая эти понятия особыми отношениями автора к высмеиваемому явлению. В ходе написания работы мы определили, что для английской и американской литературы в целом более характерно использование юмора как формы комического, и что произведения П.Г. Вудхауза и О. Генри можно отнести именно к этой форме.

Исследование приемов и средств создания комического показало, что, несмотря на возможность определенной группировки, эти средства очень многообразны. Более того, любые выразительные средства языка в той или иной степени обладают комическим потенциалом.

При изучении специфики перевода юмора, было выявлено, что в юмористических произведениях доминантной является художественно-эстетическая коммуникативная функция, что определяет выбор переводческой стратегии.

Задача переводчика осложняется тем, что юмор национален. Это выражается как в выборе объекта насмешки, так и в особенностях выбора языковых средств для создания комического эффекта. Так, например, несмотря на ряд сходств между английским и американским юмором, существуют и резкие отличия, выражающиеся в выборе средств, обладающих

более мощным комическим потенциалом, что непосредственно влияет на выбор переводческой стратегии.

Мы рассмотрели существующие переводческие приемы и возможность их использования для перевода юмора. В ходе исследования было определено, что для перевода языковых средств создания комического могут быть использованы разные переводческие приемы, на выбор которых влияют различные факторы. Таким образом, было заключено, что передача комического с одного языка на другой является творческой задачей, для выполнения которой переводчику приходится искать разные пути.

Тем не менее, анализ переводов показал, что существуют определенные закономерности в использовании приемов перевода для конкретных языковых средств создания комического, при этом, чаще всего при переводе происходят те или иные потери в плане выражения или плане содержания. Наличие таких закономерностей показывает возможность дальнейшей разработки алгоритма передачи языковых средств комического с одного языка на другой, а их несовершенство – необходимость дальнейших исследований.

Таким образом, цель данной работы была выполнена путем решения поставленных задач: было дано определение понятия комического в художественной литературе и рассмотрены основные формы, изучены приемы и средства комического и специфика их перевода, отмечены основные различия между английским и американским юмором, рассмотрены различные способы и приемы перевода, которые могут быть использованы для передачи комического, а также с помощью анализа ряда примеров были выявлены закономерности в использовании переводческих приемов.

В числе наиболее перспективных направлений дальнейшей работы следует отметить:

- 1) более детальное исследование механизмов создания комического с учетом различных теорий юмора;

2) изучение приемов передачи языковых средств создания комического с других языков, например, на материале произведений немецких авторов.

Библиографический список

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
3. Боров Ю. Комическое. – М., Искусство, 1970. – 270 с.
4. Вербицкий В. Тайны О. Генри. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litresp.ru/chitat/ru/Г/genri-o/sobranie-sochinenij-v-pyati-tomah-tom-1/1>. – (дата обращения: 20.06.2018).
5. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
6. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1980. – 442 с.
7. Воробьева К.А. Специфика иронии среди других языковых средств комизма // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2007. – С. 201–206.
8. Галь Н.И. Слово живое и мертвое. – М.: Время, 2007. – 592 с.
9. Гарбовский Н.К. Теория перевода. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
10. Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – 224 с.
11. Дмитриев А.В. Социология юмора: Очерки. – М., 1996. – 214 с.
12. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса: Учебное пособие. Изд. 4-е, испр. и доп. – М.: КомКнига, 2006. – 224с.
13. Интервью с Натальей Трауберг. – 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://old.russ.ru/krug/20010417.html>. – (дата обращения: 20.06.2018).
14. История американской литературы, ч. II / под ред. Н.И. Самохвалова. – М.: Просвещение, 1971. – 319 с.

15. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
16. Кошелев А.Д. О структуре комического // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2007. – С. 263–294.
17. Кузьмин С.С. Смех как переводческая проблема // Тетради переводчика. – М.: Международные отношения, 1976. – Вып. 13. – С. 47–58.
18. Перевод языковой игры: проблемы адекватности и эквивалентности: учебное пособие / Е.М. Александрова. – М.: Университетская книга, 2012. – 68 с.
19. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.
20. Санников В.З. Каламбур как семантический феномен // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1995. – Вып. III. – С. 56–69.
21. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 552 с.
22. Смех: Истоки и функции / под ред. А.Г. Козинцева. – СПб.: Наука, 2002. – 223 с.
23. Стилистика русского языка: учебник / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.
24. Сычев А.А. Природа смеха или Философия комического / Науч. ред. д-р филос. наук Р. И. Александрова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – 176 с.
25. Теория перевода: учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков / В.В. Сдобников, О.В. Петрова. – М.: АСТ: Восток–Запад, 2007. – 448 с.
26. Трауберг Н. Кто такой Пэлем Грэнвил Вудхауз? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://trauberg.com/texts/kto-takoj-pelem-grenvil-vudhauz/>. – (дата обращения: 20.06.2018).

- 27.Трач А.С. Экономия и избыточность сегментных средств в комическом тексте // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2007. – С. 175–185.
- 28.Шатуновский И.Б. Ирония и ее виды. // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2007. – С. 340–372.
- 29.Шестаков В.П. Английская литература и английский национальный характер. – СПб.: Нестор-История, 2010. – 312 с.
- 30.Шмелев А.Д. Перевод «непереводимого» // Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2012. – С. 44–54.
- 31.Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Можно ли рассказать анекдот на другом языке? // Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2012. – С. 55–65.
- 32.Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П. Саруханян; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2005. – 541 с. (в пер.).
- 33.Attardo S. Linguistic theories of humor. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994. – 426 с.
- 34.Davies C. Ethnic Humor Around the World: A Comparative Analysis. – Indianapolis: Indiana University Press, 1990. – 404 с.
- 35.Ermida I. The language of comic narratives : humor construction in short stories. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2008. – 260 с.
- 36.Gibbs R.W., Bryant G.A. Where is the humor in verbal irony? // Humor: International Journal of Humor Research. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2014. – Вып. 27(4). – С. 575–595.
- 37.Hensher P. The music of the language // The Spectator. – 2002 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wodehouse.ru/sp281202.htm>. – (дата обращения: 20.06.2018).

38. Hetzron R. On the structure of punchlines // *Humor: International Journal of Humor Research*. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1991. – Вып. 4(1). – С. 61–108.
39. Krikmann A. Contemporary linguistic theories of humour // *Folklore (Estonia)*. – Tartu: FB and Media Group of Estonian Literary Museum, 2006. – Вып. 33. – С. 27–57.
40. Mihalcea R. The Multidisciplinary Facets of Research on Humour // *Applications of Fuzzy Sets Theory: 7th International Workshop on Fuzzy Logic and Applications, WILF 2007, Camogli, Italy, July 7-10, 2007, Proceedings* / под ред. Masulli Francesco, Mitra Sushmita, Pasi Gabriella. – Berlin: Springer, 2007. – С. 412–421.
41. Raskin V. *Semantic Mechanisms of Humour*. – Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1985. – 284 с.
42. Ritchie G. *The Linguistic Analysis of Jokes*. – London: Routledge, 2004. – 243 с.
43. Ross A. *The Language of Humour*. – London: Routledge, 1998. – 114 с.

Словари и справочные издания

44. Ахманова О.С. *Словарь лингвистических терминов*. – 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
45. *Большой толковый словарь русского языка* / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.
46. *Словарь литературоведческих терминов* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://literary_criticism.academic.ru. – (дата обращения: 20.06.2018).
47. *Учебный словарь стилистических терминов* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stilistics.academic.ru>. – (дата обращения: 20.06.2018).
48. *Cambridge Dictionary* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org>. – (дата обращения: 07.06.2018).

49. The Oxford Dictionary of Idioms / edited by J. Siefring. – 2nd edition. – New York: Oxford University Press, 2004. – 340 с.

Источники иллюстративного материала

50. Вудхауз П.Г. Посоветуйтесь с Дживсом! / пер. И. Шевченко, ред. Ю. Жукова. – М.: АСТ, 2011. – 352 с.

51. Вудхауз П.Г. Тысяча благодарностей, Дживс / пер. Л. Мотылевой, Л. Мотылева. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 224 с.

52. Вудхауз П.Г. Этот неподражаемый Дживс / пер. А. Балясникова. – М.: АСТ, 2010. – 256 с.

53. О. Генри. Благородный жулик / пер. К. Чуковского, М. Беккер. – М.: АСТ, 2010. – 236 с.

54. О. Генри. Деловые люди / пер. И. Бернштейн, В. Азова, Е. Калашниковой, М. Кан, Л. Беспаловой, Н. Галь. – М.: АСТ, 2011. – 318 с.

55. О. Генри. Коловращение / пер. И. Гуровой, В. Азова, В. Муравьева, Л. Каневского, О. Холмской, Т. Озерской, Н. Дарузес. // Собр. соч. Том 4. – М.: Рипол-классик, 2006. – 640 с.

56. О. Henry. Strictly Business. – М.: T8RUGRAM, 2018. – 270 с.

57. О. Henry. The Gentle Grafter. – М.: T8RUGRAM, 2018. – 162 с.

58. О. Henry. Whirligigs. – М.: T8RUGRAM, 2018. – 292 с.

59. Wodehouse P.G. Much Obligated, Jeeves // Jeeves Omnibus: Volume 5. – London: Hutchinson, 1993. – 336 с.

60. Wodehouse P.G. The Inimitable Jeeves // Jeeves Omnibus: Volume 1. – London: Hutchinson, 2007. – 576 с.

61. Wodehouse P.G. Very Good, Jeeves // Jeeves Omnibus: Volume 3. – London: Hutchinson, 2006. – 592 с.